



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**O DESENHO DA REPORTAGEM:
ESTRUTURAS NARRATIVAS E ANÁLISE DA OBRA *O
FOTÓGRAFO* NO UNIVERSO JORNALÍSTICO SEQUENCIAL**

MIRIAM VIEIRA DO PAÇO

RIO DE JANEIRO
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**O DESENHO DA REPORTAGEM:
ESTRUTURAS NARRATIVAS E ANÁLISE DA OBRA *O
FOTÓGRAFO* NO UNIVERSO JORNALÍSTICO SEQUENCIAL**

Monografia de graduação apresentada à
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel
em Comunicação Social, Habilitação
Jornalismo.

MIRIAM VIEIRA DO PAÇO

Orientadora: Prof. Dr^a Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O desenho da reportagem: estruturas narrativas e análise da obra *O Fotógrafo* no universo jornalístico sequencial**, elaborada por Miriam Vieira do Paço.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. André Villas-Boas
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Prof. Dr. Paulo César Castro
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

FICHA CATALOGRÁFICA

PAÇO, Miriam Vieira do.

O desenho da reportagem: estruturas narrativas e análise da obra *O Fotógrafo* no universo jornalístico sequencial. Rio de Janeiro, 2011.

Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Prof. Dr. Cristiane Henriques Costa

DEDICATÓRIA

Para meus pais, Márcia e Vicente, que sempre estiveram ao meu lado, me amaram e me apoiaram em todos os momentos da minha vida. Em especial ao meu pai que, embora hoje não possa estar aqui, sempre acreditou em mim e batalhou pelo meu sucesso.

À minha irmã, Aline, por estar comigo sempre, e ser um exemplo de amizade, carinho e afeto.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, Prof. Dr^a Cristiane Costa, pelo tempo que passou lendo este trabalho, pela dedicação, pelos comentários pontuais e conselhos que tornaram este estudo possível e agradável de ser produzido.

Ao professor Dr. André Villas-Boas pelas aulas sempre prazerosas, dedicação e comprometimento com as disciplinas e os alunos. Ao professor Dr. Paulo César Castro pelo empenho e pelas maravilhosas aulas de técnica de reportagem que despertaram em mim o interesse pela reportagem literária.

Ao professor Dr. Octávio Aragão, pelas indicações fundamentais de referências em quadrinhos bem como por compartilhar suas idéias e trabalhos acadêmicos.

À minha mãe, pelo amor incondicional e dedicação que só ela poderia me dar, pela compreensão e amiga que ela sempre foi. Ao meu pai, Vicente, cujo amor transbordava, que sempre lutou comigo e vibrou com orgulho diante de cada vitória alcançada. À minha irmã, Aline, por me ouvir sempre que eu precisei e me ajudar a ver o que muitas vezes estava diante de mim, pela paciência e amizade.

Ao João Vitor, que há seis anos me acompanha em todos os momentos, bons e ruins, pelo amigo e companheiro que ele tem sido, sobretudo nos meses que se passaram para a realização deste trabalho.

Aos meus amigos e irmãos de coração Marina, Giuseppe e João, com os quais vivi momentos importantes da minha vida e sem os quais não poderia ter seguido em frente. Às minhas amigas que fiz nos últimos anos, Mariana, Suellen, Thais, Cilia e Sofia, pelos momentos compartilhados que tornaram essa jornada profissional, tão cheia de desafios, muito mais prazerosa.

Ao Joe Sacco, por ter desenvolvido o jornalismo em quadrinhos, tema central deste estudo, e a Didier Lefèvre cujo trabalho no Afeganistão serviu de inspiração para a realização desta monografia.

PAÇO, Miriam Vieira do. **O desenho da reportagem: estruturas narrativas e análise da obra *O Fotógrafo* no universo jornalístico sequencial**. Orientadora: Prof. Dr^a. Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2011. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho faz um levantamento histórico da origem do jornalismo em quadrinhos, modalidade que vem ganhando destaque na imprensa contemporânea. Analisa o contexto que teria propiciado o desenvolvimento do gênero, oficialmente categorizado a partir da obra do jornalista Joe Sacco, e suas principais vertentes, no Brasil e no exterior. Para o estudo de caso foi escolhida a obra *O Fotógrafo*, do trio francês Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier, em que é produzida uma reportagem em quadrinhos mesclando desenhos coloridos com fotografias em preto-e-branco. A análise aborda desde aspectos que caracterizam esta obra como livro-reportagem até seu conteúdo informacional, para que seja possível ampliar o conceito de jornalismo em quadrinhos.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	1
2. IMPRENSA ILUSTRADA E ORIGEM DO JORNALISMO EM QUADRINHOS	6
2.1 As primeiras imagens em sequência.....	6
2.2 Jornais de caricaturas: referências ao formato dos quadrinhos.....	10
2.3 Desenvolvimento da Imprensa Ilustrada na Europa	17
2.4 O Jornalismo em quadrinhos na Europa do século XIX.....	20
2.4.1 <i>L'Univers Illustré</i>	20
2.4.2 <i>The Illustrated London News</i>	25
2.4.3 <i>The Harper's Weekly e The Daily Graphic</i>	29
3. REPORTAGEM EM QUADRINHOS NO BRASIL – O LÁPIS DE ÂNGELO AGOSTINI	34
3.1 Imprensa Ilustrada no Brasil	34
3.2 As primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil	38
3.2.1 <i>O Diabo Coxo</i>	41
3.2.2 <i>Cabrião</i>	43
3.2.3 <i>Vida Fluminense</i>	46
3.2.4 <i>Revista Ilustrada</i>	49
4. JORNALISMO EM QUADRINHOS HOJE	55
4.1 O surgimento da fotografia na imprensa	55
4.2 Uma pequena história da evolução na recepção das HQs	58
4.3 Plantando a semente	62
4.4 Jornalismo em Quadrinhos no Mundo contemporâneo	64
4.5 A produção de jornalismo em quadrinhos no Brasil atual.....	72
5. ANÁLISE DAS ESPECIFICIDADES DO JHQ.....	82
5.1 Estrutura narrativa interna	82
5.2 As noções de tempo	88
5.3 Elementos do jornalismo literário.....	94
5.4 O Realismo no jornalismo em quadrinhos.....	99
6. ANÁLISE DA OBRA DE UM TRIO FRANCÊS: O FOTÓGRAFO	105
6.1 Um retrato do Afeganistão: vida e obra de Lefèvre.....	105
6.2 Um pormenor nem tão insignificante	108
6.3 O repórter se torna “afegão” em busca da reportagem	112
6.4 Um livro de franceses sobre afegãos	117
6.5 A experiência que deu certo	122
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ANEXO I	I

1. Introdução

Todo mundo já leu ou pelo menos folheou uma história em quadrinhos seja quando criança ou depois de adulto, mas o que talvez muitos não tenham observado seja o potencial comunicacional por trás de uma HQ. Quando se fala em quadrinhos pensa-se automaticamente nas histórias do *Superman*, do *Batman* e da *Turma da Mônica*, só para citar alguns exemplos. Em todas, obras de ficção, que mechem com o imaginário coletivo. Mas o que se poderia dizer de quadrinhos que retratam um acontecimento? E por que retratar fatos reais se aparentemente seria muito mais atraente investir nas possibilidades imaginativas dos quadrinhos?

Ficção ou não, a verdade é que a nona arte, como tem sido conhecida essas histórias, carregam a capacidade de prender a atenção do leitor. Aliado a temas complexos e de difícil assimilação, podem facilitar o entendimento, tornando a narrativa mais fluida e atraente. Ao misturar o formato dos quadrinhos com as histórias da vida real, tem-se o surgimento de uma nova prática, que desde a década de 90 passou a ser conhecida como jornalismo em quadrinhos. A reportagem nesse formato emerge da apropriação de elementos de duas linguagens aparentemente distantes para criar um discurso novo e eficaz. Mais do que isso, o gênero vem criando uma nova relação com o leitor a partir do que é exigido deste durante a leitura da reportagem que é construída levando-se em consideração determinadas estratégias discursivas.

A presença do jornalismo em quadrinhos tem sido esporádica nos jornais, porém mais frequente na internet e em livros especializados. Entretanto, ainda estão longe de fazer parte do currículo acadêmico de estudantes de jornalismo. Pouco se sabe ainda sobre ele. O termo surgiu a partir dos trabalhos do jornalista maltês Joe Sacco, nos anos 1990, sobretudo após *Palestina – uma nação ocupada* (1994), obra pela qual ficou mundialmente conhecido.

O jornalista e desenhista sentia-se traído por uma imprensa que apenas reportava os ataques de bomba na Palestina e o fazia ter uma visão totalmente estereotipada dos palestinos, associados constantemente ao terrorismo. Por isso resolveu ir ao país e relatar sua própria experiência. Em quadrinhos. Sacco provou ser capaz de produzir histórias em quadrinhos jornalísticas tão atraentes quanto as ficcionais. O poder atrativo das narrativas sequenciais permitiria a ele relatar a real situação dos palestinos sob ocupação israelense de forma fluida e interessante, que incentivasse as pessoas a lerem. O enquadramento proporcionado pelo formato dos quadros e a riqueza de detalhes dão a ver histórias e nuances que nenhuma outra plataforma conseguiria mostrar.

A partir de intensa apuração e pesquisa, e da utilização de fontes variadas, Joe Sacco parece ampliar as possibilidades do já disseminado jornalismo literário, sem se preocupar com a pretensa objetividade a que se aprende ser “necessária” no jornalismo convencional, embora se saiba ser impossível alcançá-la. Chamar-se-á de convencional a prática jornalística padronizada, a exemplo do que ocorre nas redações, em que há pouca margem para experimentações. O jornalismo em quadrinhos surge, portanto, da necessidade de uma renovação no modo pelo qual a informação será passada no jornalismo, o que não significa a substituição de modelos, mas apenas mais uma opção dentro do universo jornalístico.

Entretanto, se foi com Joe Sacco que o jornalismo em quadrinhos parece ter ganho notoriedade, a verdade é que ele já existia, ressalvadas as devidas proporções, nas reportagens ilustradas do século XIX. Ainda que com caráter muitas vezes apenas ilustrativo, a ausência de técnicas economicamente viáveis para a impressão da fotografia levaria à necessidade de fazer uso de desenhos.

Apesar disso, os estudos sobre o jornalismo em quadrinhos são recentes e pouco aprofundados. O resgate histórico em geral serve apenas para contextualizá-lo superficialmente. Por isso, este trabalho procura dar uma explicação mais completa, com imagens que evidenciam o processo de produção jornalístico dessas reportagens em sequência. Estudar o jornalismo em quadrinhos é uma forma de tecer novas considerações sobre a prática jornalística e repensar os limites a que é submetida diariamente nas redações.

O objetivo deste trabalho é estabelecer os princípios que teriam levado à origem do jornalismo em quadrinhos bem como conceituar algumas características que podem ser observadas na maioria das reportagens em HQ afim de que seja possível expandir o conhecimento que se tem sobre esse gênero. Dessa forma, ao acrescentar novos elementos à análise dos quadrinhos jornalísticos, este trabalho poderá servir de base para outros empreendimentos futuros. Para isso, serão utilizados diversos trabalhos apresentados *no Congresso de Ciências da Comunicação – Intercom*, em anos variados, bem como teses e dissertações de universidades como UFRJ e USP, além de livros especializados em jornalismo e quadrinhos, separadamente, de forma a estabelecer as semelhanças e diferenças entre essas duas linguagens e de que maneira elas se unem para construir o jornalismo em quadrinhos.

A carência de livros no Brasil que tratem da imprensa ilustrada na Europa no século XIX em detalhes levará à necessidade de se buscar as informações em bibliotecas virtuais, como a *Gallica*, da França. Além disso, será consultada também a *Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro*, onde poderão ser encontradas algumas versões digitalizadas de jornais brasileiros

desse período, além de livros disponibilizados, ainda que parcialmente, na internet. Não há ainda nenhum livro que aborde especificamente o jornalismo em quadrinhos, apenas alguns trabalhos acadêmicos. Muitas das imagens serão obtidas em teses, dissertações e páginas da internet especializadas em quadrinhos como *Universo HQ* e o blog *Cabruuum*, do jornalista cultural Augusto Paim. Ainda no meio virtual, o grupo de discussão *Jornalismo em quadrinhos* no *Yahoo Groups* será de extrema relevância para a troca de idéias e material de pesquisa.

Além destes, será fundamental a reportagem *Os filhos de Joe Sacco*, escrita pelo mesmo jornalista cultural e publicada no site *Revista da Cultura*, em que ele ressalta a expansão do gênero no mundo contemporâneo. Já para a análise dos quadrinhos, serão utilizados principalmente os trabalhos de Will Eisner, *Quadrinhos e arte sequencial*, de Scott McCloud em *Desvendando os Quadrinhos* e do brasileiro Moacyr Cirne em *Para ler os quadrinhos – da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*.

Eisner e McCloud são autores de referência quando o assunto é história em quadrinhos. Em linguagem simples e direta, ambos conseguem transmitir para o leitor os fundamentos básicos de uma narrativa quadrinizada. Assim, eles tornarão possível uma análise mais aprofundada das reportagens em HQ. Já Cirne é um conhecido pesquisador brasileiro da teoria dos quadrinhos, sobretudo do ponto de vista sociológico, e a obra citada será fundamental para entender as noções de enquadramento e a relação significativa entre os quadros.

Pretende-se com este trabalho trazer à luz considerações ainda não realizadas e contribuir para o desenvolvimento de uma pesquisa mais ampla sobre o gênero. Para entender melhor a importância e a necessidade de se utilizar o formato dos quadrinhos, foi realizada uma entrevista por e-mail com Marcelo Lima, jornalista e desenhista, autor da reportagem *A Marcha da Maconha* (2008).

Pretende-se buscar a motivação que tem levado cada vez mais à utilização dos quadrinhos jornalísticos como forma de dar visibilidade a cenas que não poderiam ser capturadas pela câmera nem descritas pelos meios convencionais. O jornalismo em quadrinhos atrai a atenção dos leitores pela inovação e riqueza de detalhes. Por maiores que sejam as barreiras para aceitação deste novo gênero historicamente ficcional, o fato de ser escrito por jornalistas credita na mente do leitor o valor de possível veracidade da notícia.

Entre os aspectos que serão abordados, estão questões como: em que momento a história dos HQs e do Jornalismo se encontram? Qual era o contexto histórico, político e social que gerou a necessidade no jornalismo de se manifestar em quadrinhos? O que esse

formato pode dizer que uma matéria impressa ou a fotografia não podem? Como ficam as questões de objetividade e neutralidade?

No primeiro capítulo, será ressaltado o surgimento das primeiras histórias em quadrinhos com Rodolphe Töpffer, o desenvolvimento da imprensa ilustrada na Europa, tendo como base os estudos de Jean-Pierre Bacot compilados por Michéle Martin em *Images at war: illustrated periodicals and constructed nations*, e de que forma eram produzidas as primeiras reportagens quadrinizadas na Europa e nos Estados Unidos. Para isso, serão analisadas algumas produções em jornais locais, como *L'Univers Illustré* (1858-1900), na França, *Illustrated London News* (1842-1971), na Inglaterra, *The Daily Graphic* (1873-1889) e *Harper's Weekly* (1857-1874), nos Estados Unidos.

A seguir, será feito um recorte das reportagens em quadrinhos no Brasil, no mesmo período. Neste, serão destacados os trabalhos de Ângelo Agostini, que esteve presente em publicações como *Cabrião* (1866-1867), *Diabo Coxo* (1864-1865), *Vida Fluminense* (1868-1875) e *Revista Illustrada* (1876-1898). Seus desenhos aproximam-se ainda mais das atuais produções jornalísticas do gênero e já continham muitas das características presentes nas reportagens contemporâneas. Nas imagens, será possível perceber a evolução do traço de Agostini e do entendimento dos elementos quadrinísticos. Suas narrativas sequenciais abordavam temas como a escravidão, os contrastes sociais, problemas de infra-estrutura da corte, a política do Segundo Reinado e o choque entre a vida no campo e na cidade.

Se no século XIX já era possível perceber a presença de reportagens em quadrinhos, na virada para o século XX, a situação começou a mudar com a inserção da fotografia nas páginas dos jornais. Como ficaram os quadrinhos e o que possibilitou o desenvolvimento das reportagens de Joe Sacco no final do século? De que forma o surgimento dos quadrinhos underground influenciaram de maneira determinante o ambiente em que se desenvolveram as narrativas jornalísticas sequenciais? É sobre isso que trata o terceiro capítulo. Ele será fundamental para que seja possível entender o contexto de desenvolvimento do jornalismo em quadrinhos para que no capítulo seguinte, sejam ressaltados os elementos que o caracterizam. No quarto capítulo, será abordada, portanto, a estrutura narrativa, a noção de tempo, o realismo e os elementos que o aproximam do jornalismo literário.

A partir de Joe Sacco outros inúmeros jornalistas seguiram o mesmo caminho, entre eles, os franceses Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier e Emmanuel Guibert que em 2003 lançaram o livro *O Fotógrafo*, a partir da experiência vivida pelo primeiro no Afeganistão em 1986. Lefèvre parte em busca de uma reportagem sobre uma das missões da equipe da Médicos Sem Fronteiras (MSF) de ajuda humanitária, mas acaba por produzir uma

reportagem sobre os afegãos em meio à ocupação russa. Essa obra será analisada mais detalhadamente no último capítulo, onde serão retomadas algumas das características levantadas no capítulo anterior e evidenciadas as particularidades que justificarão sua escolha como objeto de estudo. Ao misturar desenhos coloridos e fotografias em preto-e-branco, os autores conseguem dar nova dimensão ao jornalismo em quadrinhos.

Nas páginas a seguir, o que se propõe é uma viagem pelo tempo e pelo mundo fantástico dos quadrinhos. Embora tenha sido negligenciado durante muito tempo, seus efeitos começam a ganhar notoriedade e a eles deverão se dedicar algum respeito. Para avançar, é preciso se livrar das visões pré-concebidas que se tem das histórias em quadrinhos e se abrir para o que há ou que poderia haver de conteúdo jornalístico em suas linhas. Só assim será possível entender e compreender de que forma duas linguagens aparentemente tão distintas podem se unir para produzir um discurso novo e eficiente, capaz de atrair leitores de diferentes nacionalidades e com distintas percepções da realidade. Prepare-se, a viagem vai começar!

2. Imprensa Ilustrada e origem do jornalismo em quadrinhos

Ao viajar para Cisjordânia, Jerusalém e Faixa de Gaza entre o final de 1991 e início de 1992, Joe Sacco queria relatar sua própria experiência de maneira diferente do que fazia a imprensa mundial ao informar os conflitos entre árabes e israelenses. Mas uma reportagem tradicional ou mesmo fotografias não seriam suficientes para transmitir todas as informações e sensações do que ele tinha vivido.

Foi então que pensou no formato dos quadrinhos, cuja técnica já dominava há mais de dez anos. O que Sacco não imaginava é que essa reportagem, apresentada do ponto de vista dos palestinos sob ocupação israelense, caracterizaria um novo gênero jornalístico. *Palestina: uma nação ocupada*, publicada em 1994, nos EUA, fez eclodir o que hoje é chamado de jornalismo em quadrinhos.

Ainda pouco conhecido, o gênero dá seus primeiros passos em direção à afirmação e reconhecimento em uma trajetória que certamente será marcada por inúmeros obstáculos. O mérito de Joe Sacco, no entanto, não foi o de criar, mas o de desenvolver, aprimorar e adaptar uma prática que já era corrente há séculos atrás e que passou a ser utilizada com mais intensidade no século XIX quando as narrativas gráfico-sequenciais começaram a retratar cenas de guerra, costumes, acidentes e outros aspectos do cotidiano.

2.1 As primeiras imagens em sequência

As primeiras narrativas gráfico-sequenciais já podiam ser encontradas na Idade Média, por volta de 629 DC, com a história bíblica de Davi, narrada sequencialmente em nove pratos (SILVA, 2010: 23), e em 1731 com a pintura *Harlot's Progress*, composta por seis quadros sequenciais produzidos pelo pintor William Hogarth (Figura 1). A pintura conta a história de uma mulher que acaba de chegar a Londres à procura de emprego e, por influência da senhora idosa que aparece logo no primeiro quadro, torna-se prostituta.

Essencialmente narrativa, a pintura dispõe os quadros de forma cronológica e rígida. Apenas para enquadrar a cena retratada, os limites destes funcionam mais como moldura do que como parte integrante da história narrada. *Harlot's Progress* sem dúvida foi inovadora, pois mostra uma nova forma de pensar a arte. Um aspecto interessante a ser ressaltado é que a narrativa sequencial, — que define as histórias em quadrinhos — cujo teor artístico tanto foi questionado historicamente, “nasceu”, pode-se dizer, na arte.



Figura 1 - *Harlot's Progress*, por William Hogarth, 1731¹

Outro exemplo de narrativa sequencial, precursora das histórias em quadrinhos, são as imagens da famosa *Tapeçaria de Bayeux*. Com 70 metros, foi produzida na França, no século XII, para narrar a conquista Normanda da Inglaterra. Para isso, foram utilizadas cerca de 58 cenas, não divididas ainda com requadros, mas claramente separadas por assunto (McCLOUD, 2005: 13). A sequência, em ordem cronológica, deveria ser lida da esquerda para direita, assim como as modernas HQs. Outros exemplos ainda poderiam ser citados, como algumas produções egípcias que reproduziam o período de plantio ou mesmo os vitrais da Igreja que poderiam ser lidos como arte sequencial.

Na Suíça, quase cem anos depois, entre uma aula e outra, o professor e escritor Rodolphe Töpffer daria início à produção das primeiras histórias em quadrinhos modernas. O pai das HQs, como é conhecido, chamava seus trabalhos de literatura em estampa. Entretanto, mesmo que associadas de alguma maneira à literatura que carrega no nome certa dose de eruditismo, essas primeiras narrativas foram consideradas por Töpffer como passatempo de um professor entediado, algo de menor importância, que não deveria ser considerado coisa séria.

As incertezas em torno das sequências eram tão evidentes, que apesar de ter desenhado a primeira história em 1827, ela só foi publicada dez anos mais tarde com o nome *The Loves of Mr. Vieux Bois* (Figura 2). Em *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, David Kunzle² associa a demora na publicação ao receio que o artista tinha, enquanto professor universitário,

¹ SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *O Quadro nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010, p. 27.

² Kunzle é um importante historiador inglês, autor de inúmeros trabalhos na área de quadrinhos e referência nesse segmento.

de ser mal visto pela comunidade acadêmica. A forma como as HQs seriam encaradas em parte do século XX mostra que o receio do professor não era assim tão infundado.

Para Kunzle (2007:10), Töpffer conseguiu combinar uma série de habilidades que contribuíram para o surgimento das histórias em quadrinhos modernas. Entre elas, o uso do traço do desenho para retratar a energia das personagens e a teorização e sistematização do traço fisionômico, essencial para o entendimento da história pelo leitor que interpreta a partir de gestos e posturas conhecidos pela maioria. Nota-se que a sequência da figura 2 está mais próxima do que se conhece por história em quadrinhos do que a pintura de Hogarth, mas, ainda com traços bem simples e até certo ponto rústicos. Os quadros já aparecem em tamanhos diferentes, talvez mais por questão de espaço e aproveitamento do que propriamente para ajudar a construir as emoções das personagens e o impacto no leitor em conjunto com o traço.

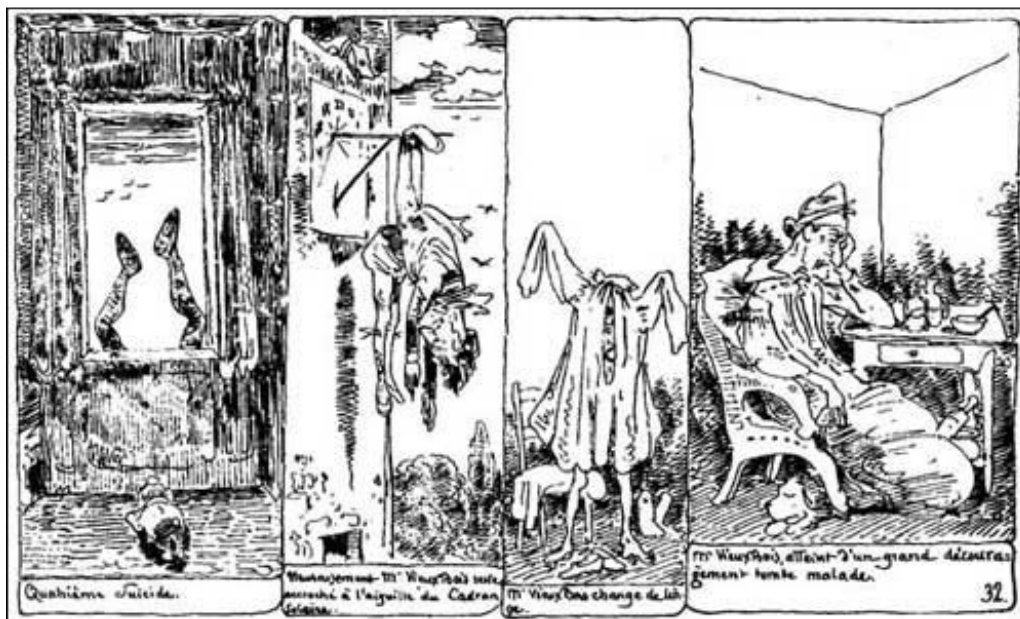


Figura 2 - *The Loves of Mr. Vieux Bois*, por Rodolphe Töpffer, 1827³.

As obras eram assinadas apenas com as suas iniciais e publicadas em álbuns horizontais. Embora Töpffer e seus seguidores tenham optado pela legenda escrita à mão, abaixo das imagens, a técnica dos balões já havia sido desenvolvida por um desenhista inglês, Thomas Rowlandson, na produção de caricaturas (Figura 3). Os balões só começam a ser incorporados às HQs muito tempo depois, no final do século XIX. Assim como nas estampas de Töpffer, os jornais utilizariam as legendas abaixo das imagens para dizer sucintamente o local da cena dos acontecimentos.

³ MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 10.



Figura 3 - *The Quaker, and the Commissioners of Excise*, por Thomas Rowlandson and George Moutard Woodward, 1807⁴.

Apesar do relativo sucesso das histórias de Töpffer, que publicou ao todo oito obras, entre elas, *Histoire de M. Jabot* (1831), *M. Crépin* (1837) e *Le Docteur Festus* (1846), o aparecimento das histórias ilustradas ganharia mais espaço na imprensa nos anos seguintes, com o surgimento dos primeiros jornais caricaturais e principalmente com os periódicos ilustrados que marcaram o século XIX.

A presença de ilustrações nas páginas dos jornais só se tornou possível em maior escala graças ao desenvolvimento da litografia por Alöis Senefelder em 1798. Embora muitas das imagens ainda fizessem uso da xilografia⁵, foi a litografia que acelerou o processo de reprodução, permitindo a publicação de caricaturas e outras ilustrações nos jornais com mais rapidez e facilidade.

A técnica, de acordo com o designer e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro André Villas-Boas (2010), consistia inicialmente em pressionar o papel sobre uma pedra polida onde era registrado o desenho com substâncias gordurosas. “Primeiro processo planográfico da história, ele logo despertou interesse porque propiciava melhor qualidade na reprodução de ilustrações do que a tipografia – então o processo dominante” (VILLAS-BOAS, 2010: 60). Segundo o pesquisador, mais tarde, já no século XIX, a matriz utilizada passou a ser o metal e trouxe a possibilidade de desenvolvimento da litografia industrial e consequentemente a proliferação de livros infantis e revistas ilustrados.

⁴ Disponível em <www.artoftheprint.com>. Acesso em: 28 de abril de 2011.

⁵ Técnica que consiste na utilização de uma matriz de madeira entalhada de forma que os elementos a serem impressos fiquem em relevo. A xilografia se tornou a base da tipografia.

2.2 Jornais de caricaturas: referências ao formato dos quadrinhos

Para um público que estava acostumado a encontrar grandes massas de textos nas páginas dos jornais, a possibilidade de visualizar imagens com certa periodicidade certamente causou uma espécie de frenesi. Surgiram, inicialmente no século XIX, diversos periódicos caricaturais que marcaram a Europa, principalmente a França, com suas críticas políticas e sociais. O sucesso absoluto, sobretudo do *La Caricature* (1830-1835) e *Le Charivari* (1832-1937), segundo Paul Jobling⁶ e David Crowley⁷, em *Graphic design: reproduction and representation since 1800*, pode ser atribuído a Charles Philipon⁸, desenhista, litógrafo e jornalista que entre 1829 e 1836 foi o maior acionista de nove periódicos, entre eles os dois acima citados. “Desde o início, ele explorou o potencial expressivo da litografia, que tinha sido patentiada na Alemanha por Alöis Senefelder em 1796, na produção da caricatura, e assim atraiu um grupo dos mais jovens e talentosos desenhistas do período [...]”⁹ (JOBLING & CROWLEY, 1996: 42).

La Caricature, produzido por Philipon e Honoré de Balzac, surgiu em um período marcado pela Revolução de Julho de 1830, na qual foi derrubado o rei Carlos X e levado à ascensão Luiz Felipe, que embora tenha eliminado, a princípio, a censura, acabou por fortalecê-la nos anos seguintes, responsabilizando os editores dos jornais, principalmente de caricaturas, pelas publicações (NERY, 2006:143).

O jornal semanal, que circularia até 1835, pode ser considerado o primeiro periódico francês a combinar sátira política e arte contemporânea. A folha abastecia o público com informações sobre as últimas normas da censura, os julgamentos nos tribunais, os crimes cometidos na cidade, os mesmos temas que serviam de matéria-prima às criações cada vez mais ousadas dos caricaturistas. (NERY, 2006: 144)

Ao assumir o trono, o rei Luiz Felipe fez inúmeras promessas à população, mas nos meses que se seguiram, foi se afastando delas. Os caricaturistas não deixaram “passar em branco”. *Une journée de galettes* (Figura 4), de J.J. Grandville & E. Forest, principais caricaturistas do jornal, foi uma das primeiras caricaturas apreendidas pelo governo. A imagem retrata o rei Luiz Felipe vestido de pedreiro engessando as promessas não cumpridas como se não precisasse mais delas.

⁶ Paul Jobling é especialista em história e teoria de Design Gráfico e fotografia no século XIX, além de professor na *Univeristy of Brighton's School of Historical and Critical Studies* desde 2000.

⁷ David Crowley é professor de história no *Royal College of Art* em Londres e especialista em Cultura do leste europeu no início do século XX.

⁸ Charles Philipon criou em 1839 a Editora Aubert, que se tornou responsável pela publicação de alguns dos primeiros álbuns de histórias em quadrinhos na França, inclusive algumas das histórias de Töpffer como *Mr. Jabot*, *Mr. Vieux Bois* e *M. Crépin*.

⁹No original: “From the outset, he exploited the expressive potential of lithography, which had been patented in Germany by Alöis Senefelder in 1796, in the production of caricature, and thereby attracted a group of the youngest and most talented draughtsmen of the period (...)”.

Grandville e Forest dão visibilidade a uma situação que provavelmente muitos ainda não tinham visualizado. Esse é um dos poderes da caricatura. O de fazer ver e provocar reflexões e o rei certamente conhecia a influência desse tipo de ilustração. Na figura, o choque maior é provocado pela quantidade de bandejas com miniaturas de membros da sociedade como que representando as promessas feitas às várias camadas do povo, trazidas por membros da Aristocracia que faziam parte da cúpula Real.

É importante destacar que o termo caricatura, embora hoje apareça dissociado da charge e do cartum, naquela época possuía uma definição mais ampla e menos caracterizada. “[...] Qualquer imagem cuja execução parecesse produzir um efeito irreverente, qualquer sátira, vulgaridade ou obscenidade, tendia a ser classificada como caricatura.” (NERY, 2006: 139).



Figura 4 - *Une journée de gallettes*, por J.J. Grandville & E. Forest, publicado em *La Caricature*, 10 de novembro de 1831¹⁰.

As apreensões de caricaturas e mesmo as prisões não impediram Philipon de iniciar em 1832 a publicação de outro importante jornal de caricaturas, o *Le Charivari*, cujas “charges eram quase exclusivamente políticas, onde imperava a ridicularização impiedosa do rei, da corte, dos políticos e da burguesia enriquecida que os apoiava” (NERY, 2006: 144). Honoré Daumier e Charles Amédée de Noé, “concorrentes” diretos, encontraram no *Le Charivari* um terreno fértil para a produção e experimentação da arte caricatural.

¹⁰ Disponível em <<http://www.greatcaricatures.com>>. Acesso em: 27 de março de 2011.

Honoré Daumier produziu desenhos críticos sobre a época para os dois periódicos, mas atuou mais decididamente no *Le Charivari*, tornando-se um dos artistas mais importantes do século XIX. Em suas mais de 4000 litografias, Daumier retratou a justiça, a política, a burguesia e outros fatos do cotidiano. Uma, entretanto, merece destaque especial. Apoiando-se em uma caricatura do rei Luiz Felipe, desenhada alguns anos antes, *La Poire*, Daumier produziu um dos seus desenhos mais expressivos: *Gargantua* (Figura 5).

A ilustração mostra o rei Luiz Felipe como um gigante, sentado no trono, enquanto uma prancha que desce pela boca é alimentada com dinheiro por pessoas humildes. A sátira acusa o monarca de roubar dos pobres para dar aos ricos e de fornecer cargos importantes a pessoas sem merecimento (JOBBLING & CROWLEY, 1996: 47). Mais forte do que a caricatura anterior de Grandville, *Gargantua* não apenas poderia ameaçar o poder do monarca que tinha subido ao trono após uma revolução feita pelo povo, como era uma espécie de “tapa na cara”, através de metáforas facilmente reconhecíveis, da sociedade que mantinha esse tipo de situação.

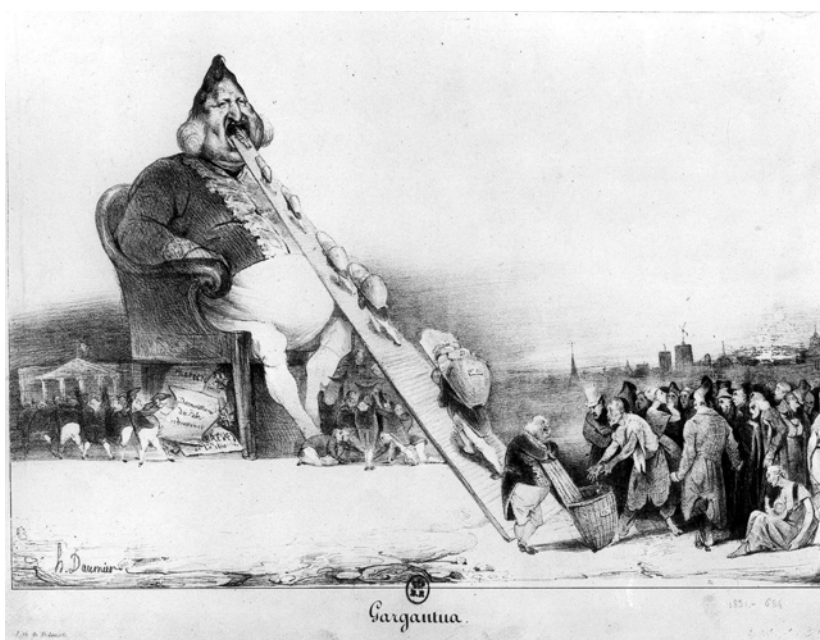


Figura 5 - *Gargantua*, por Honoré Daumier, publicado em *La Caricature*, 15 de dezembro de 1831¹¹.

Em *Gargantua*, fica evidente a noção de condensação desenvolvida por Gombrich (1999:138) em *O Arsenal do Cartunista* e que consiste na capacidade de reproduzir em uma ou poucas imagens uma série de idéias mais complexas. Quando Daumier produziu *Gargantua*, ele não estava simplesmente reproduzindo uma imagem do rei com cabeça de pêra. Havia todo um encadeamento de idéias que representavam a relação do monarca com o povo, embutida na imagem. As metáforas reproduzidas na caricatura para representar as

¹¹ Disponível em <<http://www.histoire-image.org>>. Acesso em: 27 de março de 2011.

personagens ajudam o leitor na compreensão da mensagem que o artista quis passar e provocam reflexão.

A caricatura propiciou ao artista os meios de transformar uma equiparação intelectual numa fusão visual e assim dotou o cartunista de uma das armas mais eficientes do seu arsenal. (...) Ao associar o mítico ao real ele cria essa fusão, esse amálgama, que parece tão convincente à mente emocional. (GOMBRICH, 1999: 134-139)

Esse poder de condensação também estaria presente nas histórias em quadrinhos, o que evidencia a proximidade entre elas e a caricatura. Assim como nesta, os quadrinhos condensam idéias e movimentos mais complexos em uma sequência limitada de quadros. Para Gombrich, em *The Experiment of Caricature*, as HQs teriam duas grandes vantagens: o poder de concisão, herdado da caricatura, e relativa clareza, o que permitiria alcançar o grande público. Para isso, o narrador pictórico precisaria conhecer as fisionomias e expressões humanas, e que já eram, vale destacar, utilizadas na arte caricatural (GOMBRICH, 1960: 274). São esses gestos, muitas vezes exagerados e já enraizados na mente do leitor que permitem a recepção e compreensão da narrativa em quadrinhos.

As histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto por imagens. Apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade. (EISNER apud MOREIRA, 2009:4)

Charles Amédée de Noé, mais conhecido pelo pseudônimo Cham e concorrente direto de Daumier, mostra ainda mais de perto essa relação entre caricatura e quadrinhos. O caricaturista entrou para o *Le Charivari* em 1843 e produziu uma série de sequências ilustradas chamadas *Revue Comique de La Semaine par Cham* a partir de 1849, nas quais reproduzia aspectos da vida parisiense normalmente em nove quadros (Figura 6).

A página, retirada da edição de 27 de janeiro de 1850, satiriza em cada quadro um aspecto da aprovação do ensino público pela assembléia legislativa e se relaciona com as outras cenas pelo tema. Não há uma interligação obrigatória entre os quadros, que, por isso, podiam ser lidos separadamente. Os desenhos são ainda muito caricaturais e exigiam, como toda caricatura, um conhecimento prévio do leitor do que estava acontecendo na Capital francesa. A sequência, entretanto, é importante porque já mostra uma arrumação semelhante ao das histórias em quadrinhos para falar de aspectos do cotidiano, com diálogos e personagens voláteis.

Sequências como essa foram reproduzidas em outros periódicos para os quais Cham trabalhou como *L'Illustration* (1843-1957) e *L'Univers Illustré* (1858-1900), mantendo a

mesma linha, ao estilo crônica da semana, misturando humor e uma linguagem mais coloquial, semelhante ao que vinha sendo feito até então nos desenhos satíricos.

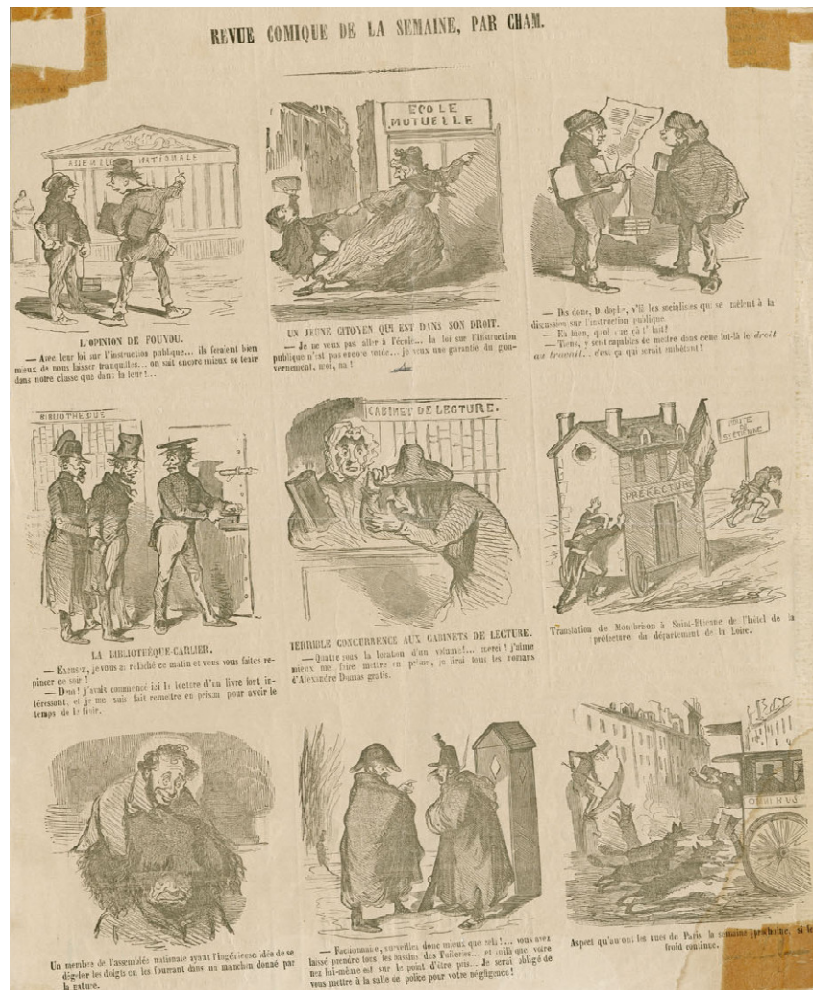


Figura 6 - Revue Comique de La Semaine par Cham, por Charles Amédée de Noé, publicado em *Le Charivari*, 27 de Janeiro de 1850¹²

Mas essa não foi a maior contribuição de Cham para o desenvolvimento das histórias em quadrinhos que influenciariam indiretamente o próprio jornalismo em quadrinhos. Mesmo antes de publicar as *revue comiques*, Cham redesenhou *Mr. Cryptogame*, um dos trabalhos de Töpffer, para ser publicado em um dos principais jornais ilustrados da França, *L'Illustration*, em 1845. Apesar de ser uma história fictícia e satírica como as caricaturas, sem dúvida seu aparecimento na imprensa começa a aproximar os dois meios, além, é claro, de dar visibilidade ao formato dos quadrinhos (Figura 7).

¹² Disponível em <http://www.inrp.fr/mnemo/web/vueNot.php?interf=fr#lien_photo>. Acesso em: 05 de abril de 2011.

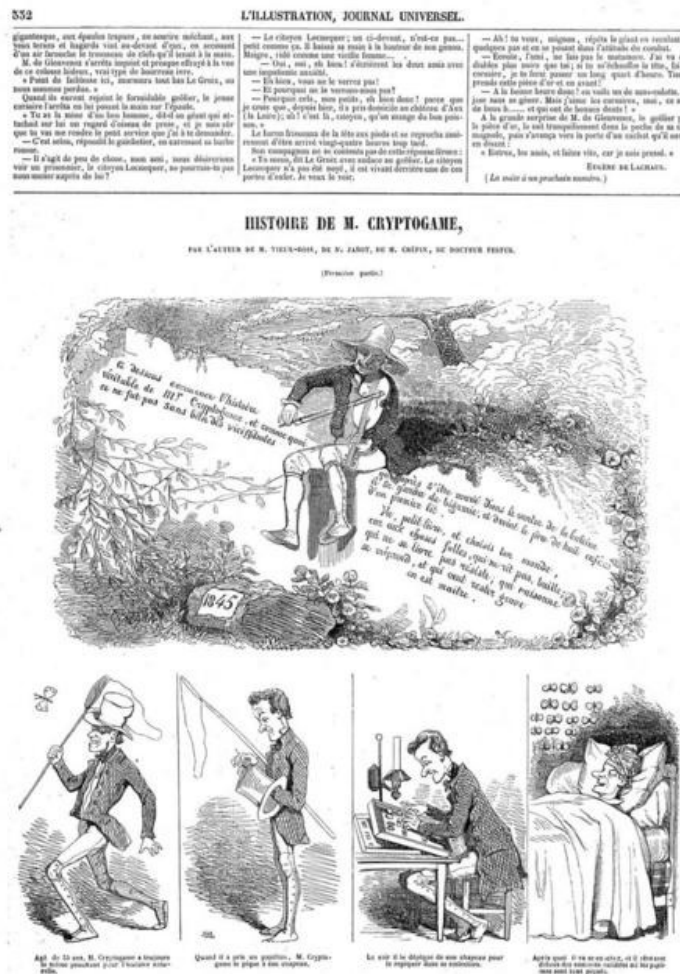


Figura 7 - Histoire de M. Cryptogame, por Charles Amédée de Noé, publicado em *L'Illustration*, 25 de Janeiro de 1845¹³.

Segundo a professora da Universidade de Nova York Patrícia Mainardi (2007), no artigo *The Invention of Comics*, Cham desenvolveu mais do que Töpffer o uso de sombreamento, um recurso fundamental nas histórias em quadrinhos modernas, sobretudo, as que se pretendem realistas.

Em seus livros de histórias em quadrinhos, Cham variou a escala de objetos para mostrar a sua importância. [...] [Ele] também foi o primeiro a combinar diferentes estilos de desenho. Enquanto Töpffer sempre desenhava como Töpffer, Cham podia, por exemplo, desenhá-lo como uma criança, como o fez em Mr. Barnabé Gogo. [...] Mas, talvez a maior influência da sua inovação tenha sido a inclusão de vinheta totalmente preta¹⁴ (MAINARDI, 2007: 4) ¹⁵ (Figura 8).

¹³ Disponível em <<http://www.platinumagecomics.org>>. Acesso em: 28 de abril de 2011.

¹⁴ A vinheta preta mostra uma interação entre o quadro e a narrativa, incluindo este como parte integrante, o que não era comum até então.

¹⁵ No original: "In his comic books, Cham varied the scale of objects to show their importance [...] [He] was also the first to combine different drawing styles. While Töpffer always drew like Töpffer, Cham could, for example, draw like a child, as he did in Mr. Barnabé Gogo [...] [but] Perhaps the most influential of his innovation was his inclusion of the all-black vignette."

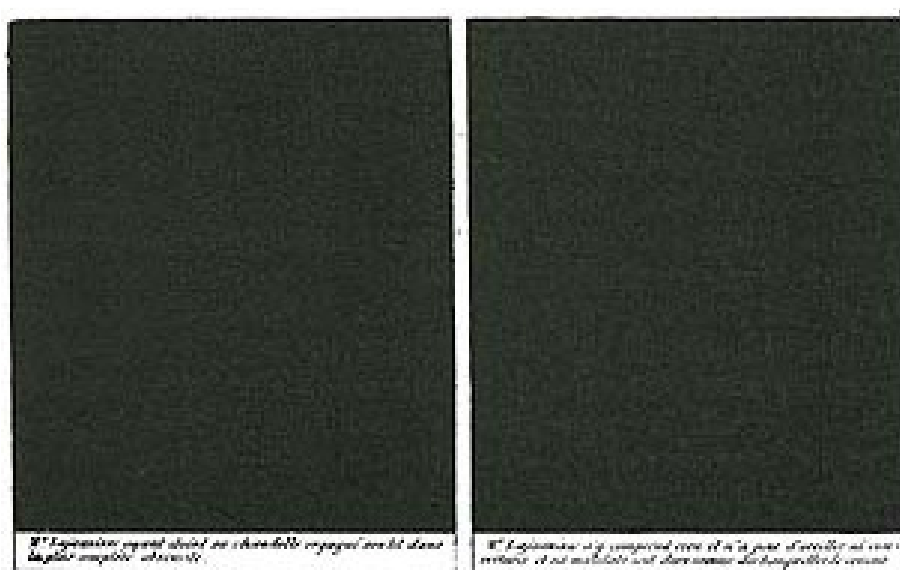


Figura 8 - *The Story of Mr. Lajaunisse*, por Charles Amédée de Noé, 1839.¹⁶

O caricaturista não parava de aperfeiçoar seu traço. Com o passar do tempo, enxergou na legenda tipográfica em lugar daquela escrita à mão, novas possibilidades que futuramente iriam acelerar o processo de produção e atingir maior número de leitores (MAINARDI, 2007: 5). Não é coincidência que as histórias em quadrinhos se desenvolveram principalmente na virada do século XX, quando crescia a cultura do consumo em massa. Além dos desenhos produzidos para os jornais franceses, Cham publicou *Travel Impressions of Mr. Boniface* (1844), *Soulouque and His Court of* (1850), *The Adventures of Mr. Beaucoq* (1856), entre outros.

Mas não foi apenas na França que a caricatura e as primeiras HQs fizeram sucesso. A Inglaterra também tinha suas publicações, dentre as quais a mais importante talvez seja *Punch*, editada entre 1841 e 2002. O período longo em que continuou a ser publicada comprova isso. A revista semanal foi criada por Ebenezer Landells e Henry Mayhew tendo *Le Charivari* como modelo e contou com a contribuição de artistas como Leech, Keene, du Maurier e Tenniel. A influência do periódico francês evidencia mais uma vez a sua importância no século XIX.

Para este trabalho não se estender muito mais no mundo das caricaturas, será ressaltada apenas uma narrativa sequencial de 1841. Na figura 9, quatro quadros mostram os preparativos para a festa da tarde em uma clara sequência de costumes. Os quadros têm todos o mesmo formato, acompanhados de legendas muito sucintas e que apenas dizem a qual momento de preparação da festa está se referindo. Não há necessidade de nada além disso, pois as imagens são capazes de falar por elas mesmas.

¹⁶Disponível em <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring07/145-the-invention-of-comics>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2011.

Nessas sequências, havia uma independência maior do leitor com relação a ter que saber o que estava ou não acontecendo. A imagem é suficiente. Histórias como essa, publicadas nos jornais caricaturais, foram fundamentais para que os periódicos pensassem na organização das ilustrações de fatos reais de forma sequencial, formando, ainda que com muitas restrições, as primeiras reportagens em quadrinhos.



Figura 9 - *The Evening Party*, autor desconhecido, publicado em *Punch*, 1841¹⁷

2.3 Desenvolvimento da Imprensa Ilustrada na Europa

A entrada do século XIX trouxe alterações significativas na imprensa européia, marcada por mudanças sociais e tecnológicas que se refletiriam no seu conteúdo e estrutura. Vivia-se a expansão do capitalismo, o avanço tecnológico dos meios de comunicação cuja produção se tornava cada vez mais rápida e a melhoria das condições sociais da população que passava a buscar meios que lhe trouxessem alguma forma de conhecimento.

Os jornais caricaturais não eram os únicos a fazer parte do cotidiano da sociedade da época. Paralelamente, começaram a surgir os primeiros periódicos propriamente ilustrados na

¹⁷ SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *O Quadro nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010, p. 31.

Europa, diferenciando-se dos primeiros pelo teor das imagens. Michéle Martin, em *Images at war: illustrated periodicals and constructed nations*, defende o modelo conceituado pelo pesquisador Jean-Pierre Bacot de que a imprensa ilustrada europeia do século XIX poderia ser dividida em quatro gerações (MARTIN, 2006:12).

Inicialmente, os primeiros periódicos ilustrados teriam surgido em 1832 para passar conhecimento, atendendo à necessidade das novas classes sociais. Jornais como *Penny Magazine* (1832-1845), de Charles Knight, na Inglaterra e *Magasin Pittoresque* (1833-1938), de Edouard Charton, na França, tinham como objetivo educar e não informar. Traziam ilustrações de arte, ciências e outras amenidades. Dez anos depois, teria início a segunda fase, com a fundação do *Illustrated London News* (1842-1971), na Inglaterra, utilizando novas técnicas de impressão e na mesma linha, o *L'Illustration* (1843-1957), na França, por Edouard Charton, Adolphe Joanne, Jean-Baptiste-Alexandre Paulin e Jacques-Julien Dubochet.

Neles, além de novelas curtas e conhecimento, traziam-se notícias sobre os acontecimentos locais e do mundo, principalmente guerras, revoluções e política. Foram eles que inauguraram a presença do correspondente no local do evento para reproduzir em desenhos, algumas vezes sequenciais, os andamentos das batalhas, por exemplo. Muitos deles eram feitos a partir da fotografia das cenas, que embora já fosse realizada, não era utilizada pelos jornais, pois não havia técnica que permitisse um procedimento economicamente viável e rápido.

Ainda na segunda geração, mantendo a mesma linha, segundo Martin (2006:13), surgem nos Estados Unidos o *Harper's Weekly* em 1850 e o *Frank Leslie's Illustrated Paper*, em 1855, que fizeram extensa cobertura da guerra civil americana em 1861. Esses jornais, bem como os publicados na Inglaterra, França, Alemanha e outros países europeus inauguraram uma nova etapa da imprensa ilustrada. Antes, os primeiros periódicos que surgiram traziam imagens de pinturas, retratos, natureza, mas a partir do surgimento do *Illustrated London News* tem-se início o que Dutra (2003), na dissertação *Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores*, chamou de jornalismo ilustrado.

Antes de 1850, existiam jornais ilustrados, mas não propriamente jornalismo ilustrado. (...) Essas imagens eram fundamentalmente peças independentes dentro do jornal. As ilustrações como parte integrante de uma determinada matéria só surgiram realmente como prática em 1853, com o *Illustrated London News*. (DUTRA, 2003: 92)

O que determinava a criação desses periódicos e, portanto, justifica a distância temporal entre eles era o grau de liberdade para difusão da informação, o nível de intelectualidade do leitor, o sistema de expansão de cartas e estradas, além de capacidade

técnica e financeira para adquirir as novas tecnologias desenvolvidas para acelerar e melhorar a impressão (MARTIN, 2006: 13-14). Ainda nessa geração, surgiram alguns jornais mais baratos, como *Le Monde Illustré* em 1857 e *L'Univers Illustré* em 1858, iniciando uma espécie de competição na imprensa.

Martin (2006:18) destaca que diversas mudanças estavam ocorrendo na imprensa na segunda metade do século XIX e influenciando diretamente na sua estrutura e conteúdo. Muitos trabalhadores insatisfeitos começavam a lutar para subir de classe, os jornais competiam entre si em busca de maior número de assinaturas e os discursos antes mais livres, se tornaram subordinados à economia e às leis de mercado para obtenção do lucro. Nessa esteira, a escolha do que seria ou não divulgado era baseado no gosto do consumidor. “O que se tornava importante não era o que o público deveria saber, mas o que queria saber¹⁸” (MARTIN, 2006: 19). Postura essa que, segundo ela, começa a ser adotada pela imprensa do início dos anos 1840.

A terceira e quarta gerações foram marcadas pelo surgimento de jornais mais baratos, com boa qualidade de impressão e principalmente, a partir dos anos 1890, dos suplementos semanais dos jornais diários como *Petit Journal* (1863-1944) e *Petit Parisien* (1876-1944). Os periódicos ilustrados do século XIX foram essenciais na construção de uma memória coletiva nacional e permitiram aos cidadãos, ver o que antes só podia ser lido, descrever como se estivesse estado no lugar e conhecer grandes nomes que antes só podiam ser mencionados (MARTIN, 2006: 8).

2.4 O Jornalismo em quadrinhos na Europa do século XIX

Muitos dos periódicos mencionados no tópico anterior começaram a utilizar as narrativas sequenciais para retratar acontecimentos com a riqueza de detalhes descritivos proporcionados pelos quadros e a fluidez narrativa. A frequência, no entanto, era relativamente baixa se levado em consideração a quantidade de imagens ilustrativas de quadro único no período.

Os próximos sub-tópicos irão destacar alguns exemplos de como o jornalismo em quadrinhos era então utilizado. É importante lembrar que muitos dos elementos que compõe as HQs modernas ainda não haviam sido desenvolvidos, como as onomatopéias e balões em diálogos interligados, mas certamente servem para elucidar uma prática que parece ter dado os seus primeiros passos no século XIX para se aperfeiçoar no final do século XX.

¹⁸ No original: “What became important was not what the public should know, but what it wanted to know”.

2.4.1 *L'Univers Illustré*

Hebdomadário, *L'Univers Illustré* circulou em Paris entre maio de 1858 e outubro de 1900. O jornal, de paginação variada, custava 35 centimes, conforme indicado na parte superior da primeira página. Fundado pelo editor Michel Lévy Frères, tinha a redação localizada na Rue Auber, 3, na place de l'Opéra e trazia desenhos que nem sempre tratavam de assuntos relacionados à França, reportando-se muitas vezes a eventos ocorridos na Alemanha e na Grã-Bretanha.

À parte as ilustrações de quadro único como poderiam ser chamadas e que não serão destacadas aqui, já aparecem no jornal algumas reportagens em quadrinhos, dentro das condições anteriormente estabelecidas e que eram utilizadas para atrair a atenção dos leitores. Em geral, essas sequências apareciam associadas aos eventos anunciados na seção *Bulletin*, que trazia os acontecimentos mais recentes em pequenas notas.

Em 21 de junho de 1873, essa mesma seção publicava uma nota sobre o funeral do poeta italiano Alexandre Manzoni, falecido aos 89 anos. A morte já havia sido notificada na edição de 07 de junho, mas não tinha sido suficiente. Era preciso ilustrar, mostrar os principais momentos do velório. Era isso que o público queria ver. Apenas ler já não fazia mais sentido. Diversas outras cerimônias fúnebres já tinham sido reproduzidas pelo jornal em ilustrações únicas. Esta, no entanto, provavelmente em virtude da importância de Manzoni no meio literário da época foi reproduzida em três quadros sequenciais construídos em detalhes, como pode ser observado na figura 10.

O primeiro quadro tem mais destaque na página e retrata a cerimônia religiosa na Arquidiocese de Milão. Na cena, o corpo de Manzoni, os detalhes decorativos do local, bem como as pessoas que estiveram presentes, que se percebe pelas vestimentas, pertenciam às classes mais altas da sociedade. Mais do que uma descrição de quem estava presente, o quadro mostra o meio no qual o trabalho de Manzoni circulava. A legenda, ao afirmar que as imagens foram obtidas a partir do trabalho do correspondente Borgomainerio, que esteve no local e presenciou todos os momentos, dá ao leitor a indicação necessária para que a narrativa se torne verídica. Se hoje, com todas as tecnologias do mundo contemporâneo, no momento em que o jornal destaca que um fato foi obtido pelo correspondente internacional automaticamente a notícia reproduzida “vira verdade”, como não seria naquela época.



LES FUNÉRAILLES DE MANZONI A MILAN (d'après des croquis pris sur nature par M. Borgomainerio). — Voir la Rubrica.

Figura 10 - *Les Funérailles de Manzoni a Milan*, por A. Hauger, a partir de croquis de M. Borgomainerio, publicado em *L'Univers Illustré*, 21 de junho de 1873.¹⁹

Na parte superior da primeira imagem, mostra-se o retrato de Manzoni para que os leitores que não o conhecessem pudessem identificá-lo, uma vez que o poeta era italiano e o jornal francês. Nesse ponto, a ilustração mostra do que ela é capaz. Permitir que pessoas nunca antes vistas sejam conhecidas por outros sem que haja nenhuma relação mais próxima de contato. Essa e outras possibilidades transportavam o leitor para lugares em que nunca havia estado e causava enorme fascínio. Tudo era novidade.

¹⁹ Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 12 de março de 2011.

Em seguida, a segunda imagem abre para um plano mais geral da cerimônia religiosa para que se possa retratar o momento seguinte ao velório, onde novamente é utilizado um plano mais próximo para reproduzir o cortejo para o cemitério. Os cenários são extremamente realistas, com detalhes que só poderiam ser reproduzidos por quem esteve no local. E o tamanho dos quadros reflete o momento que o artista quis destacar como sendo o mais importante.

As imagens, quando colocadas em sequência, elevam o poder de expressão da ilustração e dão a dimensão real dos acontecimentos, além de informar sobre a importância do poeta em virtude da aglomeração de pessoas que comparecem. Essas ilustrações tinham, portanto, uma função ao mesmo tempo descritiva e narrativa. Mesmo estando ainda muito distante do que viria a ser chamado de jornalismo em quadrinhos no século XX, é possível encontrar já nela alguns elementos jornalísticos.

Independentemente do texto que a acompanha e que fornece informações mais detalhadas e precisas, só pela imagem o leitor já seria informado sobre o que aconteceu, com a cena em primeiro plano; quem morreu, com o desenho de Manzoni; onde aconteceu, pela legenda; e como foi o enterro pelas duas imagens inferiores. A data e as informações sobre as personalidades que estavam presentes já haviam sido informadas na edição de 07 de junho. Sequências como essa evidenciam ainda o caráter ilustrativo que essas imagens tinham com relação ao texto, mas sem dúvida elas já traziam embutidas informações essenciais sobre os eventos e realçam o potencial, ainda desconhecido, dos quadrinhos para o jornalismo.

No mesmo ano, na edição de 16 de agosto (Figura 11), outra sequência, dessa vez com quadros mais uniformes e menos trabalhados do que na primeira, o desenhista retratou um dos momentos da guerra Franco-Prussiana quando as tropas alemãs partiram de Belfort, uma cidade pertencente a Franco-condado. A ilustração vem novamente acompanhada de legendas sucintas para cada uma das imagens que ilustram desde o momento da partida das tropas alemãs até os festejos do povo por poderem vestir os uniformes franceses quando chegaram as tropas da França. Na seção do *Bulletin*, uma nota descreve a euforia dos franceses pela vitória.

Essas imagens justapostas, apesar do maior número de quadros, constroem a cena com grandes saltos temporais entre um e outro. Uma característica marcante que parece dominar boa parte das reportagens em quadrinhos do período é o fato de que elas costumam mostrar os diferentes momentos de um acontecimento. O repórter em geral não aparece na imagem e retrata as cenas como alguém que vê de fora do acontecimento, pois essas narrativas sequenciais eram ainda pensadas apenas como recurso de ilustração expressivo, nada além.

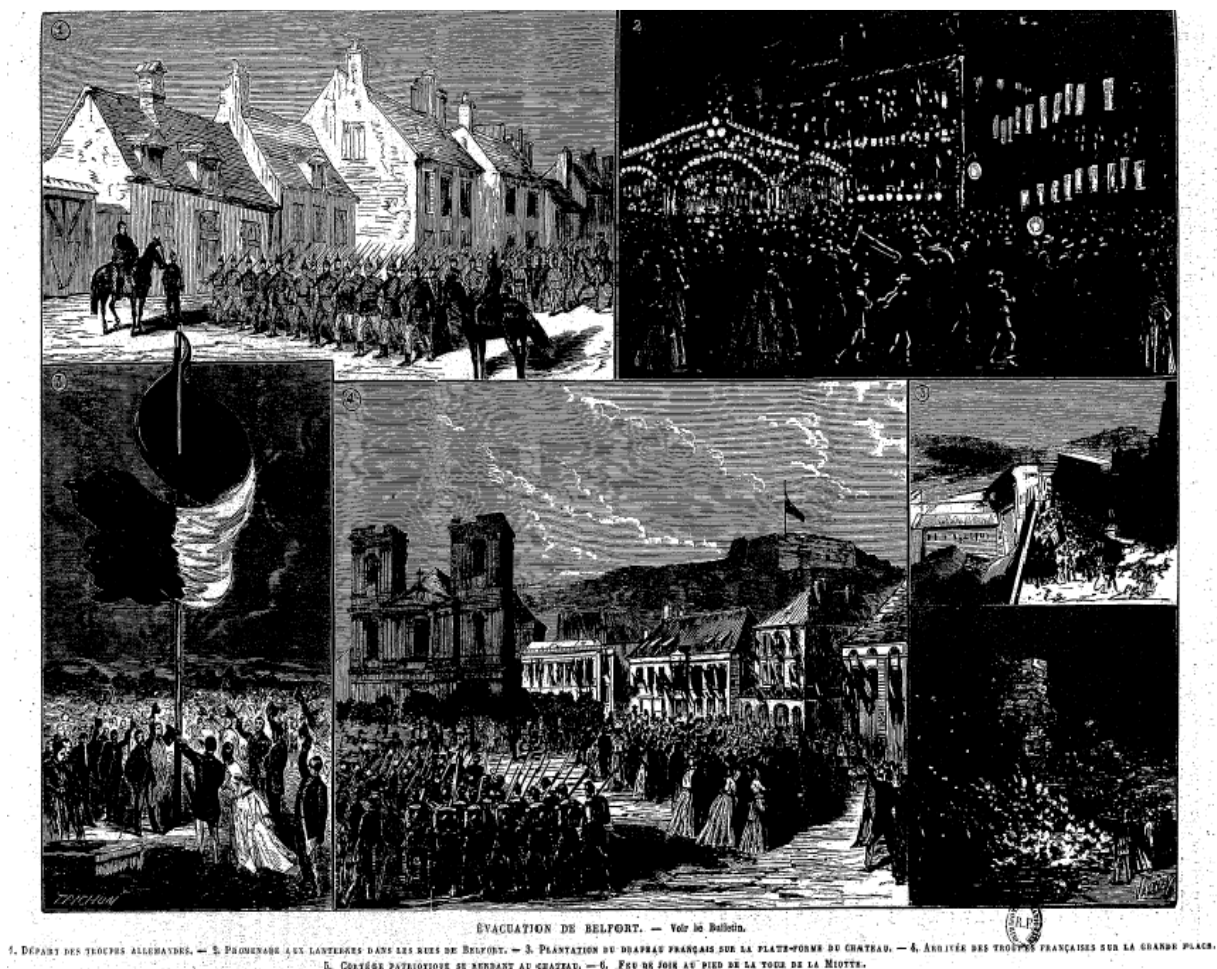


Figura 11 - Evacuation de Belfort, por Taichon, publicado em *L'Univers Illustré*, 16 de agosto de 1873.²⁰

Cenas de batalhas como essa ou mesmo revoltas eram comuns aparecerem em quadrinhos narrativos e descritivos, como foi feito também com a guerra civil espanhola, retratada em inúmeras edições, ora em quadros únicos, ora em sequências e com a greve de mineiros na Bélgica, publicada em detalhes na edição de 03 de abril de 1886 (Figura 12). Nela, são retratados os principais episódios da greve vistos e registrados pelo correspondente especial do periódico cujo nome não aparece.

²⁰ Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 12 de março de 2011.

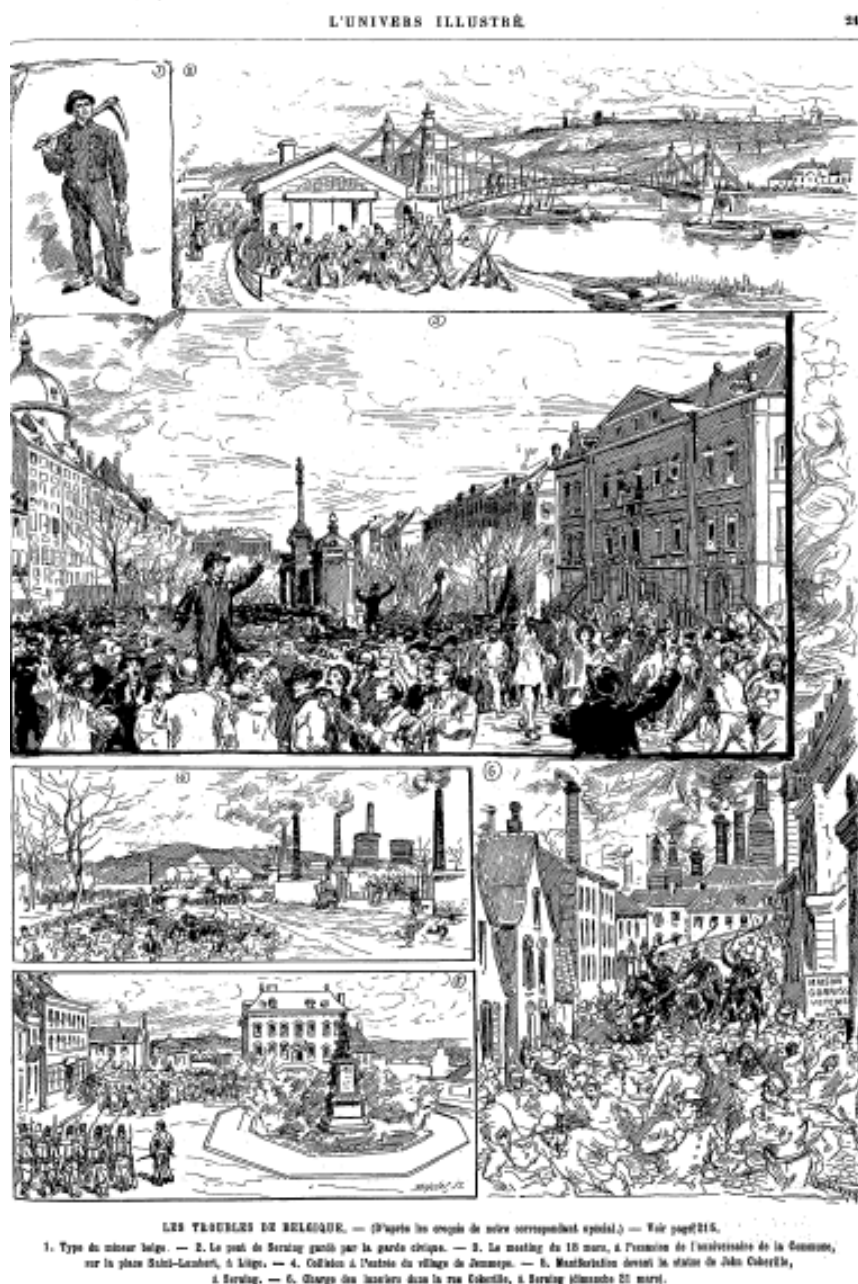


Figura 12 - Les Troubles de Belgique, por M. Michelet, *L'Univers Illustré*, 03 de abril de 1886.²¹

É interessante notar nesta sequência a preocupação em utilizar o primeiro quadrinho para evidenciar o tipo mineiro belga e, portanto, quem está fazendo a greve. Dessa forma, o leitor é apresentado ao protagonista do discurso. Os desenhos retratam desde as manifestações dos mineiros nas ruas até a ação da guarda civil. Nota-se que essa narrativa foi construída unindo-se diversos acontecimentos de dias anteriores que colocados lado a lado compõe uma pequena reportagem em quadrinhos.

Mas nem só de acidentes ou revoluções viviam as narrativas sequências no *L'Univers Illustré*. Em 17 de outubro de 1874, o periódico publicou uma reportagem em quadrinhos

²¹ Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 12 de março de 2011.

sobre o processo de preparação do chá japonês, desde a colheita até o produto final (Figura 13). Mais uma vez, um texto acompanha a imagem para fornecer informações mais técnicas aos leitores como o nome das ervas utilizadas e as especificações do chá. Os quadros são mais rígidos, uniformes, pois não há nada que se queira destacar mais do que os demais.

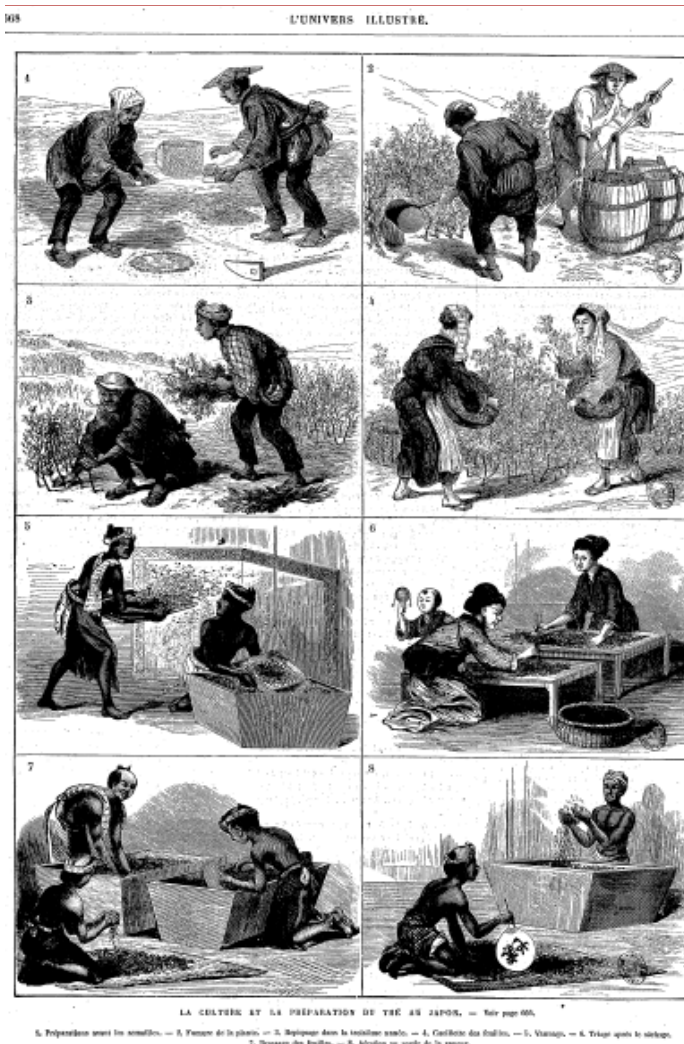


Figura 13 - La culture et la préparation du thé au Japon, autor desconhecido, publicado em *L'Univers Illustré*, 17 de outubro de 1874.²²

2.4.2 The Illustrated London News

Na Inglaterra, há pouco mais de 340 quilômetros de Paris, mais precisamente no dia 14 de maio de 1842, Herbert Ingram²³ publicava mais um periódico europeu que faria jus ao jornalismo em quadrinhos do século XIX. As 16 páginas do *The Illustrated London News* traziam imagens únicas de acidentes, grandes cerimônias envolvendo a rainha e guerras, como

²² Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 12 de março de 2011.

²³ Herbert Ingram foi um político liberal defensor da reforma social e percebeu quando ainda era jornalista o sucesso que as imagens e notícias de acidentes fazia com os leitores, o que lhe deu a idéia de criar um jornal com essas características.

pode ser observado na ilustração de uma batalha em Virgínia durante a Guerra Civil Americana retirada da edição de 27 de julho de 1861 (Figura 14).



Figura 14 - *The civil war in America: capture of a United States Dragoon by Guerrilla Horsemen of Virginia*, autor desconhecido, publicado em *The Illustrated London News*, 27 de julho de 1861²⁴.

Essa imagem, entretanto, por mais forte e expressiva que fosse não alcançava o potencial de uma narrativa gráfico-sequencial. Os ingleses também perceberam isso e as utilizaram para reproduzir desde os acidentes cotidianos aos aspectos da vida social vitoriana, também reproduzida em quadrinhos pelo jornal *The Graphic*, fundado em dezembro de 1869 por William Luson Thomas²⁵. Das competições de cavalo, à agricultura, costumes e o cotidiano de uma área mais rural de Londres, tudo podia se transformar em narrativa gráfico-sequencial e assim ganhar novos significados.

Em outubro de 1877, um acidente em Wigan marcaria as páginas do *The Illustrated London News*. O jornal utilizou uma narrativa sequencial com apenas três quadros para humanizar e retratar de forma fidedigna os momentos do acidente na mina de *Pemberton Collieries*: a explosão de gás que matou mais de 30 homens, a retirada dos corpos e o sofrimento dos parentes, respectivamente (figura 15).

²⁴ Disponível em <<http://beck.library.emory.edu/iln/illustrations.php>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2011.

²⁵ William era ilustrador e foi fundador de vários jornais ilustrados no século XIX. Além do *The Graphic*, Thomas participou da criação do jornal americano *The Daily Graphic* em 1873.

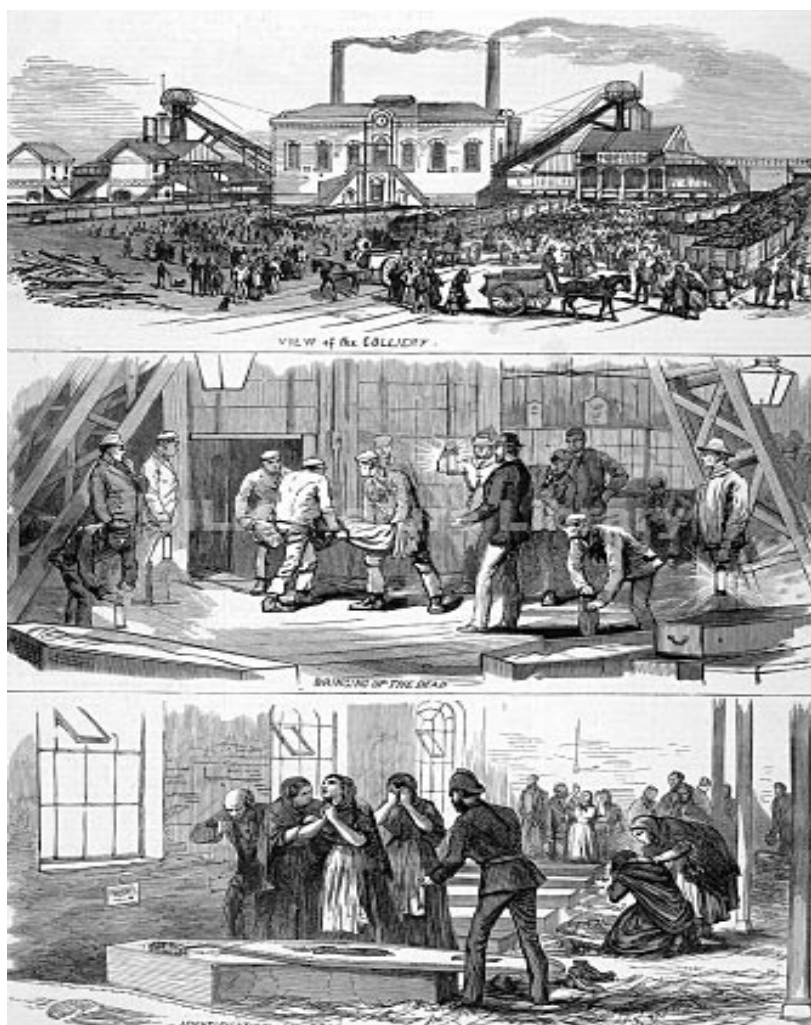


Figura 15 - *Colliery Explosion at Wigan*, autor desconhecido, publicado em *The Illustrated London News*, 20 de Outubro de 1877.²⁶

O impacto da informação está na imagem. A legenda, concisa, serve apenas para dizer a que pertence a cena e são colocadas em cada quadro, diferente do que costumava ser feito pela maioria dos jornais e mesmo pelo *London News*. Em geral, as legendas apareciam abaixo da sequência, com um título único e frases numeradas para descrever cada quadro do conjunto.

Colliery Explosion at Wigan mostra momentos diferentes da notícia agrupados de forma sequencial. Embora a imagem não esteja assinada, acredita-se que o artista tenha ido ao local da explosão para capturar em apenas três imagens tudo que poderia ser dito sobre o acidente devido ao realismo das imagens. Elas precisam, no entanto, como era comum na época, do texto que as acompanha para que o leitor fique devidamente informado sobre quando aconteceu e porque aconteceu. Há ainda, portanto, uma separação estanque entre texto e imagem que será quebrada com o jornalismo em quadrinhos do século XX.

²⁶ Disponível em <<http://www.ilnprints.co.uk>>. Acesso em: 30 de abril de 2011.

Inicia-se com uma cena mais geral para dar dimensão do tamanho do local e fazer o leitor reconhecer onde se deu o acidente, indicado também pela legenda, para então aproximar mais os quadros e dar destaque à retirada dos corpos e ao sofrimento dos parentes. No último quadrinho, os gestos da mulher colocada no ponto focal²⁷ da cena são emblemáticos e suficientemente reconhecíveis pelo leitor, embora um pouco dramáticos. Os quadros têm todos o mesmo tamanho, variando apenas os planos que os constituem de acordo com o que se queria mostrar.

Já em *Railway accident at Downton, near Salisbury* (Figura 16), de 14 de junho de 1884, o *The Illustrated London News* mostrou a possibilidade de produzir uma reportagem em quadrinhos em apenas dois quadros. As cenas ilustram o momento do acidente causado pelo descarrilamento do trem por excesso de velocidade e a movimentação após, com pessoas sendo carregadas, malas espalhadas e o trem completamente destruído.

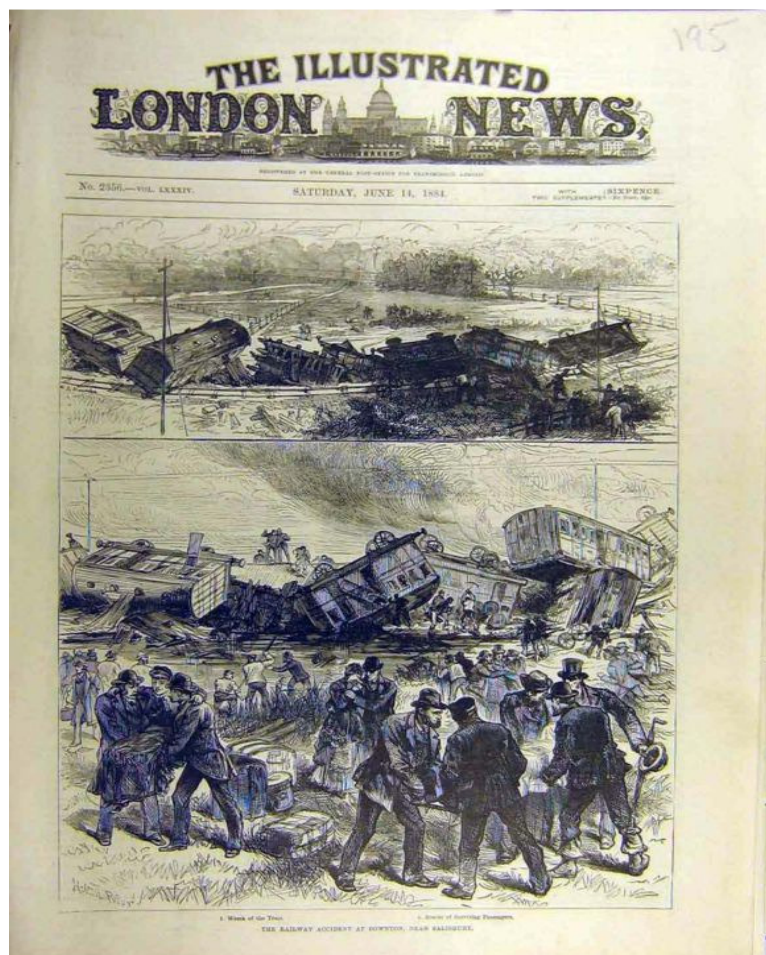


Figura 16 - *The Railway accident at downtown, near Salisbury*, autor desconhecido, publicado em *The Illustrated London News*, 14 de Junho de 1884²⁸

²⁷ Ponto focal em uma história em quadrinhos é o ponto para onde o olhar do leitor pausa de imediato sobre a imagem.

²⁸ Disponível em <<http://victoria.cdli.strath.ac.uk/display.php?id=IAHP>>. Acesso em: 15 de abril de 2011.

O fato de utilizar apenas dois quadros não o desqualifica como narrativa em quadrinhos uma vez que histórias em quadrinhos são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador.” (McCLOUD, 2005: 9) Não havendo, portanto, referência ao número de quadros. Matéria de capa do jornal, a sequência mostra em detalhes o que aconteceu, incluindo o efeito de fumaça que se espalhou para além do local do acidente e as pessoas que estavam próximas e viram o que aconteceu. Apenas pela sequência narrativa, os leitores eram informados sobre o que aconteceu, onde aconteceu e como aconteceu. As cenas trazem um relato mais humano e profundo do que o texto conseguiria produzir ou mesmo uma imagem isolada. Como poderá ser visto no próximo capítulo, um acidente parecido também foi retratado no Brasil no formato dos quadrinhos por Ângelo Agostini em 1864, 20 anos antes.

2.4.3 *The Harper's Weekly e The Daily Graphic*

A produção do jornalismo em quadrinhos não esteve restrita à Europa. O gênero atravessou o Atlântico e alcançou as páginas dos jornais americanos, provavelmente incentivado pelo contato com os ingleses. *Harper's Weekly* (1857-1874) e *The Daily Graphic* (1873-1889), ambos lançados nos Estados Unidos, foram uns dos mais importantes periódicos ilustrados da época e já traziam cenas do cotidiano no formato de quadrinhos.

Fletcher Harper, da *Harper & Brothers*²⁹ fundou o *Harper's Weekly* em janeiro de 1857, Nova York. O periódico se destacou pela cobertura de cenas de atualidades do cotidiano e da guerra civil-americana, dentre as quais merece destaque uma ilustração da edição de três de maio de 1862 em que é reproduzida a batalha de *Yorktown* (Figura 17). A sequência vinha acompanhada de uma matéria explicativa narrando os acontecimentos de forma paralela. Enquanto a imagem mostra os avanços da tropa o texto explica o momento em que as decisões foram tomadas: “Às 4 horas da tarde, eles foram chamados, enfileirados e alertados pelo seu Coronel em um discurso incisivo que o trabalho esperado deles era encarregar-se de atravessar o riacho e tomar as trincheiras inimigas”.³⁰

²⁹A empresa, fundada pelos irmãos James, John, Wesley e Fletcher, foi responsável pela publicação de periódicos como *Harper's New Monthly Magazine* (1850), *Harper's Weekly* (1857), *Harper's Bazar* (1867) e *Harper's Young People* (1879). Em 1962, uniu-se à *Row, Peterson & Company* e tornou-se *Harper & Row*.

³⁰No original: “At 4 o'clock in the afternoon they were called up, formed into line, and told by their Colonel in a pithy speech that the work expected of them was to charge across the creek and take the enemy's intrenchments.” (*Our Army Before Yorktown* in *HARPER'S WEEKLY*, p.283, Nova York, 1862).

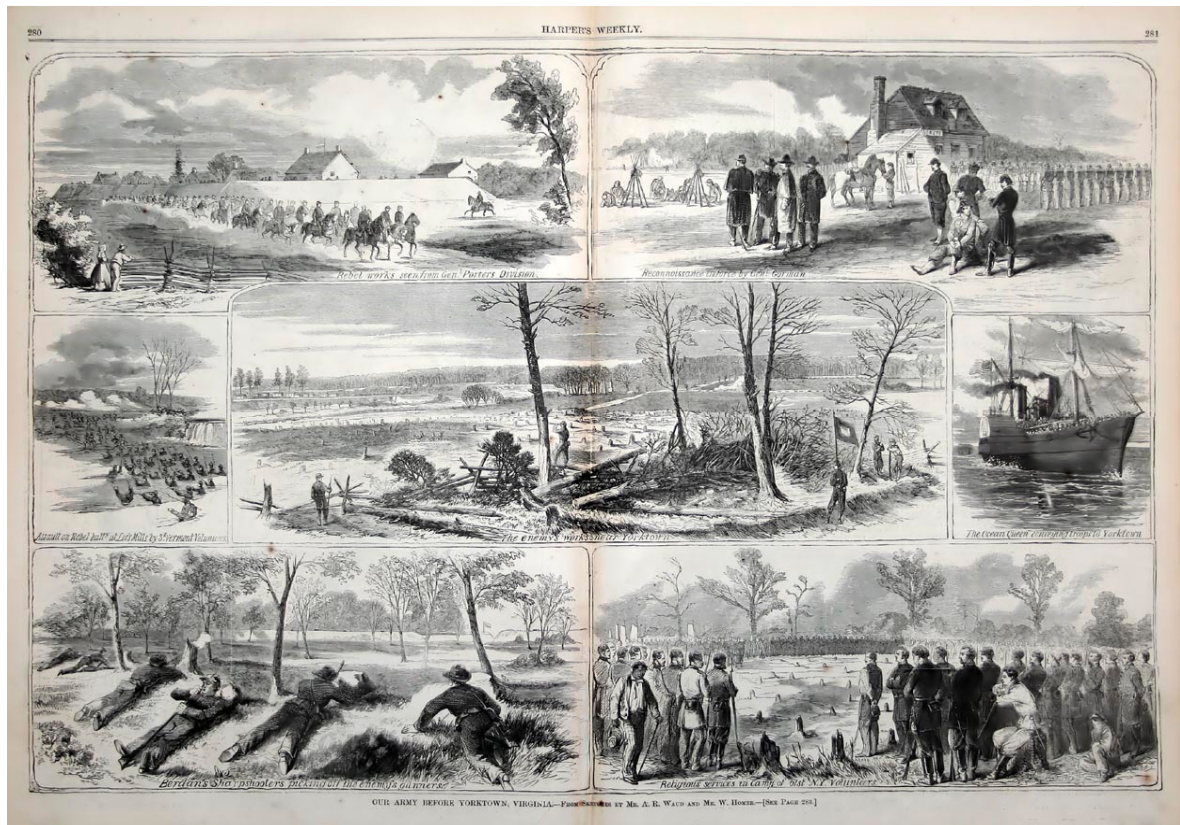


Figura 17 - Our Army Before Yorktown, Virginal, por Waud e Homer, publicado na *Harper's Weekly*, 03 de Maio de 1862³¹

As imagens e o texto evidenciam o momento de apuração e trazem informações detalhadas aos leitores. A sequência, formada por sete imagens, foram produzidas a partir dos rascunhos feitos por Winslow Homer e Alfred Waud e mostram a chegada da tropa, o reconhecimento do terreno, a movimentação do inimigo e o enterro dos abatidos na batalha. Para dar dimensão da guerra, as cenas foram construídas em planos amplos, variando-se o tamanho dos quadros de acordo com o que se queria dar destaque, com detalhes tão reais quanto possíveis para que fosse passada credibilidade, de forma bastante semelhante ao que era feito na França e na Inglaterra. Mantendo o mesmo estilo, a imagem 18, da edição de 22 de fevereiro de 1862, também ilustra em quatro quadrinhos um dos momentos da guerra americana, mais especificamente, da dificuldade dos soldados de avançarem em meio à lama do terreno.

³¹ Disponível em <<http://www.sonofthesouth.net>>. Acesso em: 13 de março de 2011.



Figura 18 - *Stuck in the Mud*, por Waud, publicado na *Harper's Weekly*, 22 de fevereiro de 1862³².

Já no *The Daily Graphic*, fundado em março de 1873, Nova York, além das ilustrações de quadro único, comum à época, algumas narrativas sequenciais eram utilizadas para abordar questões relativas mais ao cotidiano de Nova York. Vivia-se a época das ferrovias de William Henry Vanderbilt e este parece ter sido um dos personagens preferidos dos ilustradores da época. Em cinco de outubro de 1882, Edward Winsor Kemble publicou a reportagem ilustrada na figura 19, pouco tempo depois de um acidente no túnel da quarta avenida. Outros desastres já tinham ocorrido antes, como informa o artigo *A Collision in the dark: Terrible accident in a Hudson River Railroad tunnel*, publicado no *New York Times* de 23 de setembro do mesmo ano³³.

Sem requadro (linha que envolve cada quadrinho) e ao optar por formatos e tamanhos variados em cada quadrinho, Kemble mostra domínio da técnica narrativa. No primeiro quadro, de formato circular, o caricaturista coloca o que para ele teria sido a causa do acidente, um menino tinha ficado responsável pelo controle da ferrovia. No segundo, com ironia, a legenda informa: “Se meninos fossem os únicos mais fortes ele poderia empregá-los. Tão mais barato, vocês sabem”³⁴

³²Disponível em <<http://www.sonofthesouth.net>>. Acesso em: 13 de março de 2011.

³³Disponível em <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf>>. Acesso em: 13 de março de 2011.

³⁴No original: “If Boys were only stronger he would employ them. So much cheaper you know”. (*The Recent Disaster in the Fourth Avenue Tunnel in The Daily Graphic*, Ano XXIX, Nova York, 1882.)

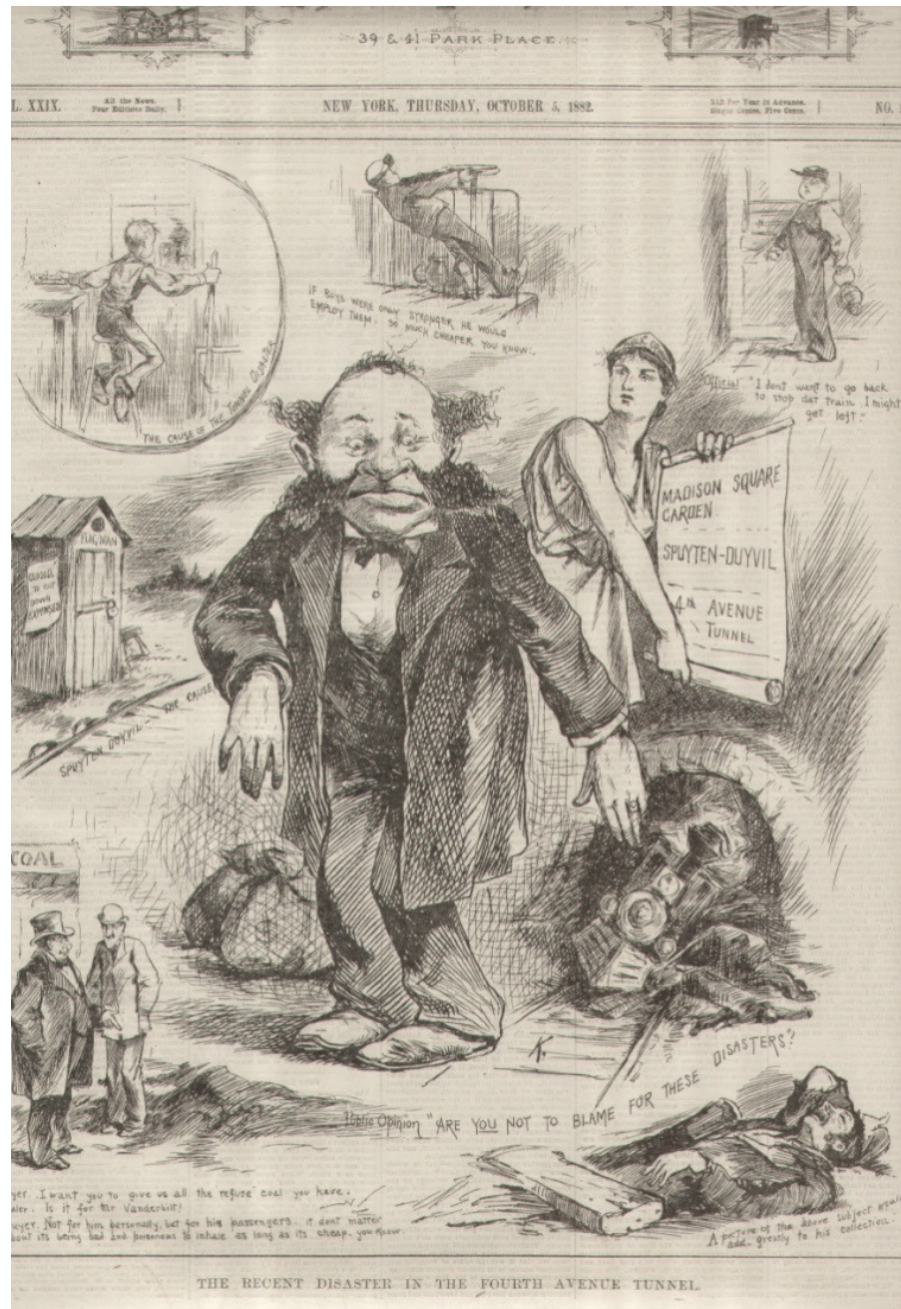


Figura 19 - *The Recent Disaster in the Fourth Avenue Tunnel*, por Edward Winsor Kemble, publicado no *The Daily Graphic*, 05 de outubro de 1882³⁵.

Mais a frente, um quadrinho mostra que não havia ninguém exercendo a função de “Flag-man”, pois a cabine estaria fechada para corte de despesas. Por fim, o acidente é mostrado nos últimos quadrinhos. William Vanderbilt aparece ao centro, em destaque, como forma de atribuir a ele, dono da ferrovia, e a sua administração, a culpa pelo acidente. A notícia já havia sido publicada na semana anterior, portanto, era um assunto de domínio do leitor. O objetivo da imagem era menos informar sobre o acidente em si e mais abrir a mente da população para o que poderia ter causado o acidente, em claro tom de denúncia.

³⁵ Disponível em <<http://superitch.com/>>. Acesso em: 21 de março de 2011.

O uso de requadros formais, de tamanho rígido, não faria sentido nesta sequência, pois não se tratam de eventos ocorridos necessariamente um após o outro, mas de segmentos de ações que compõe um todo. As ações são contidas, portanto, por um superquadrinho, ou seja, como Will Eisner (2010) definiu um quadrinho de página inteira. A sequência sem dúvida despertou a atenção da população americana para uma situação corrente de forma muito parecida ao que os jornais hoje fazem para revelar as “maracutaias” de políticos corruptos. Os quadrinhos como linguagem alternativa para o jornalismo, embora não seja tão utilizado pela grande imprensa nos jornais diários hoje, provam que a combinação não só é possível, como eficaz ao prender a atenção do leitor.

Os tempos hoje, no entanto, são outros e a rapidez de publicação das notícias torna inviável uma prática mais periódica dos desenhos sequenciais. Por mais rica que tenha sido a imprensa internacional do século XIX, falar dela não é tarefa fácil e pouco do material publicado nessa época está disponível para uma análise mais aprofundada. O que se tentou, no entanto, foi demonstrar com alguns exemplos, a existência significativa de um tipo de jornalismo em quadrinhos há mais de um século, provando que o gênero não é tão novo quanto se pensa. Ainda que bastante caricaturais em certos momentos ou mesmo dependentes de texto explicativo, essas narrativas sequenciais não poderiam deixar de ser classificadas como precursoras do jornalismo em quadrinhos tal como ele é concebido hoje.

3. A Reportagem em quadrinhos no Brasil – O lápis de Ângelo Agostini

Ao atracar em costa brasileira lá pelos anos de 1808, um navio português mudaria a história do Brasil. Ou melhor, do jornalismo no Brasil. A família Real Portuguesa, ao desembarcar, trouxe com ela todos os instrumentos necessários para dar início ao desenvolvimento da imprensa brasileira. Foram nesses primeiros parques gráficos, no Rio de Janeiro, que a *Gazeta do Rio de Janeiro* foi publicada em 10 de setembro de 1808, por Tibúrcio José da Rocha.

A imprensa ainda se desenvolveria, mas a princípio, como foi em outros países, esse e outros jornais que circularam até a década de 1830, como *O Correio Braziliense* (1808-1822), *O Patriota* (1813-1814) e *O Investigador Português* (1811-1819) eram jornais compostos por grandes massas de textos e traziam informações principalmente relacionadas à Coroa, fossem a favor ou contra. A presença impactante das imagens em jornais viria apenas anos mais tarde, a contar da data da chegada da Corte, conforme foram se desenvolvendo os primeiros periódicos caricaturais.

3.1 Imprensa Ilustrada no Brasil

Para este trabalho, no entanto, interessa menos fazer um resgate histórico da origem da imprensa brasileira e mais destacar a fase dessas publicações ilustradas, principalmente a partir de 1860, quando houve verdadeira proliferação desse tipo de iniciativa. Como se veria também, ao longo da história, em vários ramos do saber e das artes, os primeiros periódicos ilustrados foram influenciados por modelos estrangeiros, sobretudo franceses.

A França sempre fora nossa referência cultural, a influência mais forte nas letras do País e seus impressos tinham colocação garantida no Brasil. [...] Dos figurinos aos vinhos, das jóias aos livreiros, o modelo teimava em ser francês. Inspiração de nosso periodismo, as revistas francesas constituíram-se em suas matrizes por excelência. (MARTINS, 2001: 77)

Nos anos de 1830, a França vivia momentos turbulentos em virtude da Revolução de 1830 cujo resultado foi a queda do rei Carlos X e ascensão de Luiz Felipe. Da mesma forma que os impressos franceses influenciavam a produção no Brasil, a revolta trouxe consequências importantes para o desenvolvimento da imprensa ilustrada na terra de Vera Cruz. “Tornaram-se desabusados os jornalistas brasileiros. A crítica ferina e a sátira mordaz não mais respeitavam o nascimento, a posição, a hierarquia.” (SANTOS, 1982: 13)

É nesse contexto “de acirradas lutas políticas que surgem os nossos primeiros jornais humorísticos e de caricaturas” (SANTOS, 1982: 15), entre eles, *O Carcundão* e *O Carapuceiro*, publicados em Recife, em 1831 e 1832, respectivamente e *O Martello*, no Rio de Janeiro, em 1832. Em 14 de dezembro de 1837, o *Jornal do Comércio* anunciava o

lançamento de *Caricatura*, um folheto litografado por Manuel de Araújo Porto Alegre, vendido a 160 réis no Rio de Janeiro.

Saiu à luz o primeiro número de uma nova invenção artística, gravada sobre magnífico papel, representando uma admirável cena brasileira, e vendida pelo módico preço de 160 réis cada número, na loja de livros e gravuras de Mongie, Rua do Ouvidor n.º 87. A bela invenção de caricaturas tão apreciadas na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país, e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele atribua às coisas úteis, necessárias e agradáveis. (*Jornal do Comércio* apud SANTOS, 1982: 15)

Foi nessa mesma data que Porto Alegre publicou *A Campainha e o Cujo*, vendida avulsa, onde denunciava Justiniano José da Rocha que aceitara emprego no *Correio Oficial* em troca de um salário excessivamente alto (Figura 20). A imagem denuncia o fato como pagamento de propina. É esse mesmo caricaturista que lança outro importante periódico de caricaturas na imprensa brasileira, *A Lanterna Mágica*, em 1844.



Figura 20 - *A campainha e o cujo*, por Manuel de Araújo Porto Alegre, 14 de Dezembro de 1837³⁶

Editada no Rio de Janeiro e impressa pela Tipografia Francesa, a *Lanterna Mágica* saía aos domingos e teve duração de apenas um ano. Os redatores Manuel de Araújo Porto Alegre e Rafael Mendes de Carvalho, responsáveis pela publicação, a faziam como se fosse uma peça de teatro composta basicamente pelo diálogo entre Belchior e Laverno, personagens caricaturais fixos. Nas páginas, uma crítica é feita ao governo, através da candidatura de Laverno, com ilustrações bem trabalhadas, sempre relacionadas ao texto. Normalmente em cada edição havia uma única ilustração e ainda, quando pertinente, pautas musicais eram impressas ao final, como ocorre nos números três, nove e treze.

³⁶ AGOSTINI, Ângelo et al. *Cabrião*. Introdução de SANTOS, Délio Freire dos. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 16.

Ciro Cardoso de Meneses, percebendo o caminho que se abria, lançou, dez anos mais tarde, a revista *Ilustração Brasileira* (1854-1855), mensal, com 24 páginas e impressa na Tipografia da Viúva Vianna Júnior, no Rio de Janeiro.³⁷ A revista trazia poemas, traduções de textos europeus, enigmas ilustrados, charges e retratos de personalidades acompanhados da sua biografia. Abordava a moral pública, os costumes, a política de interesse geral, a economia, as leis, entre outros assuntos. Para a pesquisadora Benedita de Cássia Lima Sant'Anna, no artigo *Ilustração Brasileira (1854-1855): leitura apresentativa de nossa primeira revista ilustrada*, teria sido com a *Ilustração Brasileira* que de fato seria inaugurada a fase da imprensa ilustrada no Brasil.

O simples fato de um periódico trazer eventualmente inserido em suas páginas desenhos e retratos em páginas soltas, sem ou com numeração, não lhe caracteriza como órgão oriundo da imprensa ilustrada. É necessário que as ilustrações nele inseridas estejam relacionadas a um ou mais textos nele publicados, integrando um mesmo projeto informativo, instrutivo e orientador de leitura. Isso só ocorre na imprensa brasileira a partir da publicação da *Ilustração Brasileira* (1854-1855), a primeira do título impressa no Brasil. (SANT'ANNA, 2007: 2)

Em geral, muitas das ilustrações da revista consistiam em gravuras de monumentos, como da Capela Mor de São Francisco de Paula, na primeira edição, em ocasião da morte da Rainha Maria II, ou retratos de celebridades acompanhadas de sua biografia, como ao falar de Eusébio de Queiroz Coutinho Malloso Camara.³⁸ Além destas, a revista já utilizava infográficos para mostrar ao leitor as novidades técnicas da época, como o funcionamento do aparelho de elevar água, inventado por José Serapião dos Santos, acompanhada de texto sobre a invenção; ou para mostrar aos leitores exemplos de imagens obtidas pela litografia, cujo funcionamento era descrito textualmente. A revista teve curta duração, findando em 1855, ano em que começava a circular o *Brasil Ilustrado*. Entretanto, “[...] é nesse ano que, com o *Brasil Ilustrado*, inicia-se, a rigor, a publicação regular de revistas de caricaturas, entre nós, trazendo no próprio texto, ao lado de retratos e vistas do Brasil, desenhos humorísticos de costumes, devidos a Sebastien Auguste Sisson.” (SODRÉ, 2004: 203)

Uma iniciativa aqui, outra ali, a imprensa ilustrada no Brasil começou a alçar vôos cada vez maiores. Os anos 1860 trouxeram, além do aumento das publicações ilustradas, as primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil, como se verá mais adiante nas publicações de Ângelo Agostini. Os primeiros anos dessa década foram marcados pela guerra do Paraguai, cujas cenas das batalhas eram constantemente impressas para atualizar os leitores sobre os

³⁷ A revista foi publicada em dois volumes. O primeiro, totalizando oito números, foi publicado pela última vez em setembro de 1854. Já o segundo, teve uma única edição em janeiro de 1855. O preço, caro para os padrões da época, era de 500\$000.

³⁸ Eusébio Câmara foi ministro da Justiça entre 1848 e 1852 e autor da lei Eusébio de Queiroz.

andamentos do conflito. Um dos principais veículos a ilustrá-la foi a *Semana Illustrada* (1860-1875) ³⁹, editada no Rio de Janeiro em 08 de dezembro de 1860 por Henrique Fleuiss com colaboração do caricaturista Flumen Junius.

As reportagens, produzidas por Antonio Luis Von Hoonholtz, Alfredo d'Escagnolle Taunay e Visconde de Inhaúma, faziam referência ao recrutamento dos soldados e como isso era sentido pela sociedade, sobretudo, pelas famílias daqueles que estavam indo embora. O tom sonhado fim da guerra também seria retratado, em uma imagem emblemática da morte de Solano Lopes. O fim do líder paraguaio significava o término da guerra. A imagem tornava “real” para os leitores a morte de Solano Lopes. O fato de muitos dos desenhos serem produzidos a partir fotografias obtidas diretamente no front tornava esse valor referencial ainda mais forte.

Impresso pela Tipografia de Pinheiro e Comp., foi um dos periódicos com maior duração para a época, permanecendo até 1876. Era estruturado em oito páginas, sendo quatro de texto e quatro de ilustração. A publicação trazia contos, poesias, textos curtos e crônicas, estas geralmente assinadas pelo *Doutor Semana*, personagem característico do jornal cuja função era a de comentar o que acontecia na corte juntamente com outro personagem, o *Moleque* (Figura 21).



Figura 21 – *Doutor Semana*, por H. Fleuiss, publicado na *Semana Illustrada*, 20 de janeiro de 1861⁴⁰

Entre as ilustrações, os problemas da cidade eram alvos constantes. Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, destaca que embora a revista não fosse crítica, “(...) fazia campanhas como a da instalação da rede de esgotos no Rio, abolindo-se o uso dos

³⁹ O jornal avulso podia ser adquirido por 500 réis ou por assinatura, sendo o custo anual de 16\$000, semestral 9\$000 e trimestral 5\$000 para quem vivesse na Corte, conforme consta na primeira página do periódico.

⁴⁰ Disponível em <<http://www.machadodeassis.unesp.br/downloads/semanailustrada/n6.pdf>>. Acesso em: 22 de março de 2011.

famigerados tigres”⁴¹ (SODRÉ, 1998: 205). Logo na primeira edição, uma gravura mostra os efeitos da chuva em certas ruas da Corte, como indica a legenda, informando ao leitor o que havia se passado.

Da mesma forma, no número dois, uma ilustração na primeira página informa sobre a recepção da *Semana Illustrada* na semana anterior ou ainda na 10ª edição, de 17 de fevereiro de 1861, em que é evidenciado o problema com as doenças, vivido pela Corte. Nesta, uma caveira carregando uma ceifa da morte tem pendurado no corpo almas onde estão escritas os nomes das principais moléstias, como febre amarela, cólera e disenteria. Entretanto, apesar da importância que teve na história da imprensa brasileira, a *Semana Illustrada* não apresentava ainda nenhuma reportagem em quadrinhos.

Em São Paulo, um caricaturista piemontês marcaria a história da imprensa no Brasil. Ângelo Agostini, conhecido como repórter do lápis, produziu inúmeras charges para falar dos problemas da Corte. Charges? Mas isso já não existia? Por que ele teria sido assim tão especial? Agostini é conhecido até hoje como sendo um dos precursores das histórias em quadrinhos, senão do mundo, pelo menos com certeza no Brasil. Com ele vieram críticas de costumes, políticas, do cotidiano, mas algo ainda mais importante para os objetivos deste trabalho. Agostini foi autor de algumas das primeiras reportagens em quadrinhos produzidas nacionais.

3.2 As primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil

As reportagens em quadrinhos tiveram início, em situações muitíssimo escassas, no *O Diabo Coxo* (1864-1865) e *O Cabrião* (1866-1867), primeiros periódicos ilustrados paulistas. São Paulo, segundo Antonio Luis Cagnin, no prefácio da edição fac-similar do *Diabo Coxo*, foi uma das províncias que por último passou a ter imprensa. (CAGNIN, 2005:10). Por isso, não é difícil imaginar que tenha demorado tantos anos entre o lançamento dos primeiros jornais caricaturais e os periódicos ilustrados paulistas. Até então os jornais de maior expressão eram *O Ypiranga* (1849-1863), *O Correio Paulistano* (1854-1963) e o *Diário de São Paulo* (1865-1878).

Como sempre, ao longo da história, mudanças tecnológicas e sociais influenciaram o desenvolvimento da imprensa ilustrada em São Paulo. A cidade vivia o progresso nos anos 1860, com a chegada da estrada de ferro no porto de Santos, instalação de algumas tipografias e o avanço do café. Essas transformações se refletiriam nas exigências que a sociedade passaria a fazer da imprensa. Foi nessa época que os periódicos ilustrados por Ângelo

⁴¹ Nessa época, o esgoto era recolhido pelos escravos em barris que continham fezes e urina para despejar nos mananciais. Tigre era a forma como eles eram chamados por causa dos respingos na pele.

Agostini entraram em cena e marcaram a vida dos paulistanos que imediatamente aderiram às publicações. “E surgiu uma nova categoria de desenhista, a do ‘repórter do lápis’, trazendo para o leitor fatos, pessoas e coisas distantes no tempo e no espaço. Um verdadeiro milagre!” (CAGNIN, 2005:13)

Ângelo Agostini foi um dos principais jornalistas e desenhistas da época, além de ser hoje considerado o pai das histórias em quadrinhos no Brasil. Tendo participado de várias publicações, seu trabalho ganha mais destaque em *O Cabrião* (1866-1867), *Diabo Coxo* (1864-1865), *Vida Fluminense* (1868-1875) e a *Revista Illustrada* (1876-1898). Como jornalista, produziu diversas reportagens gráfico-sequenciais e foi crítico mordaz dos problemas da corte e dos abusos da escravidão.

O repórter nasceu em Vercelli, Vila do Piemonte, na Itália, em 1843, estudou na França e veio para o Brasil em 1859⁴², onde passaria a utilizar a litografia para satirizar e combater práticas que não concordava. Fez críticas aos jesuítas, aos políticos, às brigas estudantis, ao mesmo tempo em que homenageou os heróis que retornavam da guerra do Paraguai.

[O leitor paulistano] Podia, então, conhecer, pelos retratos minuciosos de Agostini, sua majestade o imperador d. Pedro II, os ministros e as personalidades da época; rir de suas caricaturas; indignar-se contra as politicagens daqui e de lá; conferir os tipos e a moda da Corte e de todo o mundo; empolgar-se com os artistas das companhias estrangeiras que se apresentavam em turnê pela capital da Província; viver, como se estivessem presentes, tanto as notícias da cidade quanto as peripécias da guerra do Paraguai (as indecisões de Caxias à frente das tropas brasileiras e os locais em que se travaram as principais batalhas); viajar pelas paisagens do mundo; saborear as histórias contadas em quadrinhos. Agostini já arriscava suas primeiras “tiras”, ainda que imprecisas, e até reportagens em quadrinhos [...] (CAGNIN, 2005:14)

Embora o objetivo deste trabalho não seja o de traçar uma biografia profissional de Ângelo Agostini, tendo sido ele um dos mais importantes ilustradores do período com grandes inovações para os quadrinhos, é impossível se referir à imprensa ilustrada do século XIX sem fazer constantes alusões ao ilustrador. A preferência por desenhos de sua autoria foi feita não apenas em virtude de sua importância histórica, mas devido à riqueza de elementos já constituintes de suas HQs bem como para que fosse possível observar a evolução do seu traço. Tal aprimoramento mostra o aperfeiçoamento da técnica ao longo do século XIX, preparando o terreno para as tiras que surgiram no século XX.

⁴² Vários pesquisadores divergem sobre a data que Ângelo Agostini teria chegado ao Brasil, variando entre 1858 e 1960. No entanto, está sendo considerado para este trabalho a informação de Cagnin de que ele teria chegado no dia 13 de maio de 1859.

Suas caricaturas, por vezes contundentes, puseram a nu os traços grotescos da classe dominante brasileira do tempo, suas irremediáveis mazelas, seu atraso insuportável, e o vazio triste dos ornamentos, dos artifícios, dos disfarces com que se apresentava, buscando aparentar grandeza. (SODRÉ, 2004:218)

Outros autores, no entanto, também produziram reportagens em quadrinhos, entre eles, Rafael Pinheiro Bordalo. Autor de *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a picaresca viagem do Imperador do Raslib pela Europa* (1872), com 120 desenhos, o caricaturista é considerado o pai das histórias em quadrinhos em Portugal. Tendo trabalhado para o *Illustrated London News* (1842-1971) e *L'Univers Illustré* (1858-1900), se destacou no Brasil ao produzir ilustrações para *O Besouro* (1878-1879), *Psit!* (1877) e *O Mosquito* (1869-1877).

O poder combativo dos periódicos *Psit!* (1877) e a *Revista Illustrada* (1876-1898), pertencentes a Bordalo e Agostini, respectivamente, voltou-se contra eles próprios em um duelo travado entre os dois caricaturistas. Segundo Octavio Aragão, em sua dissertação de mestrado *A óptica sócio-política da arte sequencial de Ângelo Agostini em algumas das páginas de O CABRIÃO (1866 - 1867) e d'A REVISTA ILLUSTRADA (1876 - 1898)*, o combate impresso durou “de 22 de setembro de 1877 a 21 de dezembro de 1878, com a aparente desistência de Bordalo, que fechou a revista *O Besouro* quatro meses depois.” (ARAGÃO, 2002: 116)

Para que seja possível verificar como eram feitas as primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil e ainda observar o quão diferentes eram do modelo europeu e americano, a seguir serão analisados alguns exemplos no *Diabo Coxo* (1864-1865), *Cabrião* (1866-1867), *Vida Fluminense* (1868-1875) e *Revista Illustrada* (1876-1898). As técnicas foram utilizadas para informar ao leitor sobre os acontecimentos do Brasil no século XIX e se aproximam, mais do que as narrativas estrangeiras, do modelo atual de jornalismo em quadrinhos.

3.2.1 *Diabo Coxo*

O primeiro número do *Diabo Coxo* chegou às ruas em 02 de outubro de 1864 impresso pela Tipografia e Litografia Allemã, de Henrique Schröder.⁴³ Sob o preço de 500 réis o número avulso ou 4\$000 réis a assinatura na capital e 5\$000 réis para as demais localidades, o jornal, que saía aos domingos, era produzido no formato 18 x 26, em oito páginas, sendo quatro de texto, escritas por Luís Gonzaga Pinto da Gama e Sizenando Barreto Nabuco de

⁴³ A data, segundo Cagnin, foi obtida a partir de pesquisa em outros documentos e jornais da época, pois os primeiros números do *Diabo Coxo* não eram datados.

Araújo e quatro de ilustrações desenhadas principalmente por Ângelo Agostini e pelo pintor e caricaturista Nicoláo Vergara. Foi publicado em duas séries de 12 números, a primeira até 31 de dezembro de 1864 e a segunda de 23 de julho a 31 de dezembro de 1865.

O jornal seguia uma linha semelhante ao que era feito pelos jornais caricaturais da Europa, apresentados no primeiro capítulo, e representou uma nova era na imprensa paulista da época, marcada pela inauguração da estrada de ferro (1864), pela vinda de imigrantes e desenvolvimento da cidade. O *Diabo* deveria ver além e tornar visíveis os problemas para toda a sociedade.

O que pode parecer mera provocação tem na verdade, um fundo de referência cultural. Em 1641, o romance popular *El Diablo Cojuelo*, de Luis Veles de Guevara, caiu no gosto dos leitores da época. Sendo republicado quase um século depois, em 1772, e repetindo o sucesso, o romance conta a história de um demônio, Asmodeu, preso numa garrafa e posteriormente libertado por um estudante e que, por gratidão, dá ao rapaz o poder extraordinário de ver através das paredes das casas como as pessoas realmente são quando estão sozinhas em seus lares, longe das vistas alheias. (ARAGÃO, 2002: 68)

O nome, associado ao Diabo, era, de acordo com Cagnin (2005:14), comum na imprensa ilustrada do século XIX em todo o mundo, onde foram lançados jornais como *Le Diable Boiteux* (Paris), *El Diablo Suelto* (Madri) e *Fra Diavolo* (Itália). Essencialmente humorístico, o *Diabo Coxo* era um jornal de críticas sociais, culturais, econômicas, mas principalmente políticas, conforme indica a pesquisa realizada por Geraldina Porto Witter⁴⁴ em 2010. De acordo com os resultados obtidos, publicados no artigo *Diabo Coxo: análise da ilustração*, 28,06% do total de temas abordados nas ilustrações eram de política ou poder públicos, seguidos pela crítica social com 20,41% e cultural com 16,83%.

Mas não foi para retratar a política que Agostini publicou o que se poderia considerar como uma das primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil. São Paulo estava eufórico com as mudanças que transformavam o ambiente da cidade. A expectativa era grande naquele seis de setembro de 1865. Um evento de suma importância estava para acontecer. No entanto, as coisas não saíram bem como o esperado. O dia estava marcado para a inauguração da primeira estrada de ferro de São Paulo. Mas o que era para ser comemorado em festa, acabou em desastre.

Agostini, acostumado a produzir diversas caricaturas para o *Diabo Coxo*, vislumbrou uma necessidade diante das imagens daquele acidente. Como jornalista, ele não poderia deixar de documentar o ocorrido. Como artista, não deveria ele perder a oportunidade de

⁴⁴ Geraldina Porto Witter é Doutora em Ciências e Coordenadora Geral da Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Camilo Castelo Branco (UNICASTELO SP). Em 2010, ela desenvolveu uma pesquisa analisando todas as edições do *Diabo Coxo* para classificar as ilustrações do jornal do século XIX.

retratar graficamente as cenas de forma a embasar críticas ao suposto avanço desenfreado da cidade. Mas como reunir as duas coisas? Se optasse por uma imagem única, como era mais comum, certamente traria alguma informação sobre o acidente, mas será que conseguiria traduzi-lo plenamente?

Foi então que o caricaturista encontrou a solução perfeita. O acontecimento seria reproduzido em três quadros, cada um retratando um momento do acidente (Figura 22). Dessa forma, em uma narrativa sequencial, ele conseguiria prender mais a atenção do leitor, informar e criticar. Não que da outra maneira isso não fosse possível, mas ao optar pela sequência, ele consegue dimensionar melhor o ocorrido sob ângulos diferentes.

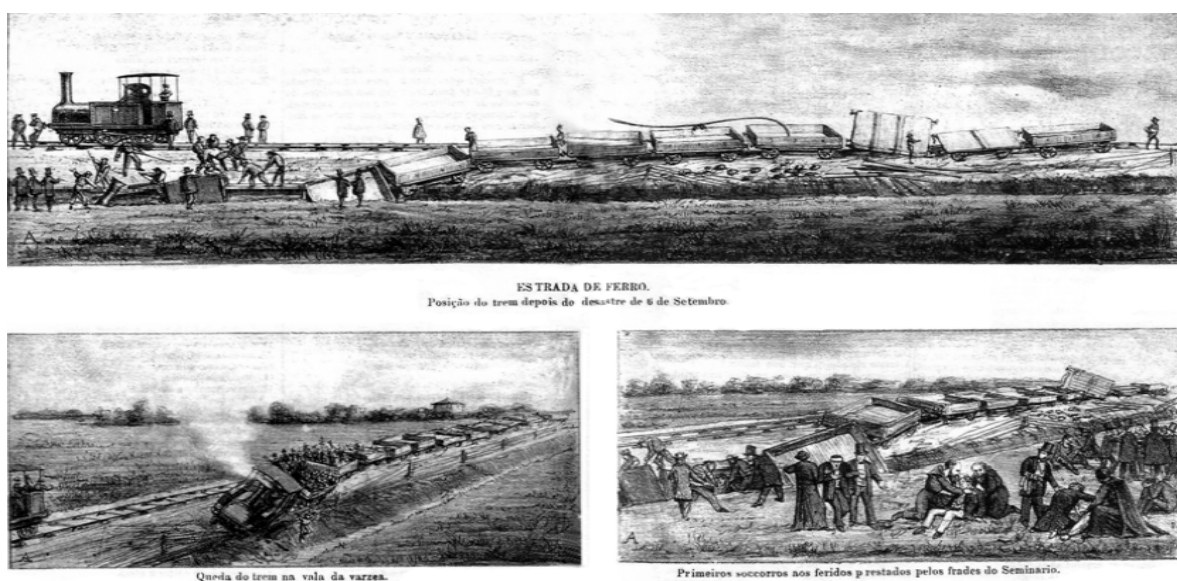


Figura 22 - *Estrada de Ferro*, por Ângelo Agostini, publicado no *Diabo Coxo*, 17 de setembro de 1865.⁴⁵

No quadrinho maior, Agostini retrata o momento posterior ao descarrilamento do trem, o acidente em si mesmo. No desenho é possível visualizar já o desespero de algumas pessoas, o tamanho do trem e como ele ficou após o desastre. Em maior destaque que os demais, ele fornece as informações mais gerais.

Nos dois quadrinhos menores, localizados na parte inferior, o repórter traduziu em imagens mais próximas, o trem tombado, fumegando. Enquanto a primeira mostra a cena pegando a lateral do trem, esta dá destaque para a frente, alterando o ângulo de visão e reproduzindo momentos temporalmente próximos, mas diferentes. Na terceira imagem da sequência, pessoas assustadas, bagagens espalhadas, uns ajudando os outros. A posição dos vagões descarrilhados mantém uma relação direta com a primeira imagem, induzindo ao que parece ser um recorte da primeira para uma determinada cena que o jornalista queria destacar, momentos após o acidente, quando os primeiros socorros eram prestados.

⁴⁵ Disponível em <<http://noticiasemquadrinhos.wordpress.com/>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2011.

Quem olha para a cena já sabe imediatamente do que se trata o assunto e como o acidente ocorreu. Já nessa sequência em quadrinhos é possível observar o poder de concisão de Agostini, que soube escolher dentre inúmeras possibilidades as três cenas que conseguiriam contar o ocorrido de forma mais plena. José Augusto, em sua dissertação *Um provinciano na corte: As aventuras de “Nhô-Quim” e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*, assim define o trabalho do repórter-do-lápis:

O que Agostini desenvolveria no decorrer da carreira seria a rara capacidade de captar o momento exato para reproduzir em uma ilustração, aquele que melhor traduz a situação que pretende mostrar, e isso se desenvolve usando a sensibilidade e a habilidade de traduzir as informações captadas em recursos visuais. (AUGUSTO, 2008: 26)

Se por um lado o *Diabo Coxo* trazia essa imagem cujo teor era principalmente informativo, com legendas curtas, por outro, na capa da mesma edição, conforme indica Augusto (2008:25), Agostini publicava imagens caricaturais de dois burros satirizando o acidente em virtude do progresso. A coexistência dos dois tipos de ilustrações afirma o contexto da época ao mesmo tempo em que sinaliza para o desenvolvimento de um gênero futuro.

3.2.2 *Cabrião*

O Cabrião, publicado de setembro de 1866 a setembro do ano seguinte, manteve a estrutura do *Diabo Coxo*, embora com dimensões de 26,5 cm de largura por 32 cm de altura. Impresso inicialmente na Tipografia Imparcial, o periódico também saía aos domingos a um custo de 500 réis, assim como o *Diabo Coxo*, o que, segundo o historiador Délio Freire dos Santos (1982:39), na introdução da edição fac-similar do *Cabrião*, era um valor muito caro para os padrões da época, embora não tenha impedido a circulação. A revista contava com a colaboração freqüente de Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, além, é claro, de Ângelo Agostini.

O nome veio do personagem *Cabrion*, do romance *Os mistérios de Paris*, de Eugene Sue, escrito em 1842. Nele, *Cabrion* seria um pintor que gostava de zombar e atazanar a vida de todos, motivo pelo qual teria sido escolhido como nome da revista. O periódico trazia à tona aspectos da sociedade, entre eles, a sujeira, a corrupção dos jesuítas, comportamentos inadequados, consequências da guerra do Paraguai e ineficiência da polícia. Mas entre as ilustrações que Ângelo Agostini produzia para o jornal, uma merece destaque por ser reconhecida também como uma das primeiras reportagens em quadrinhos no Brasil.

Eram duas horas da madrugada em Jundiaí, quando o Hotel Heitor pegou fogo. O sino foi tocado, os moradores avisados e os bombeiros correram para tentar apagar o incêndio.

Como fizera com o acidente de trem, Agostini optou pela narrativa sequencial (Figura 23), que pelo visto, deve ter dado certo. Os sete quadrinhos, de tamanhos variados, todos com requadro, são produzidos com traços bem simples e acompanham um texto em outra página que diz apenas quando e onde se deu o incêndio.

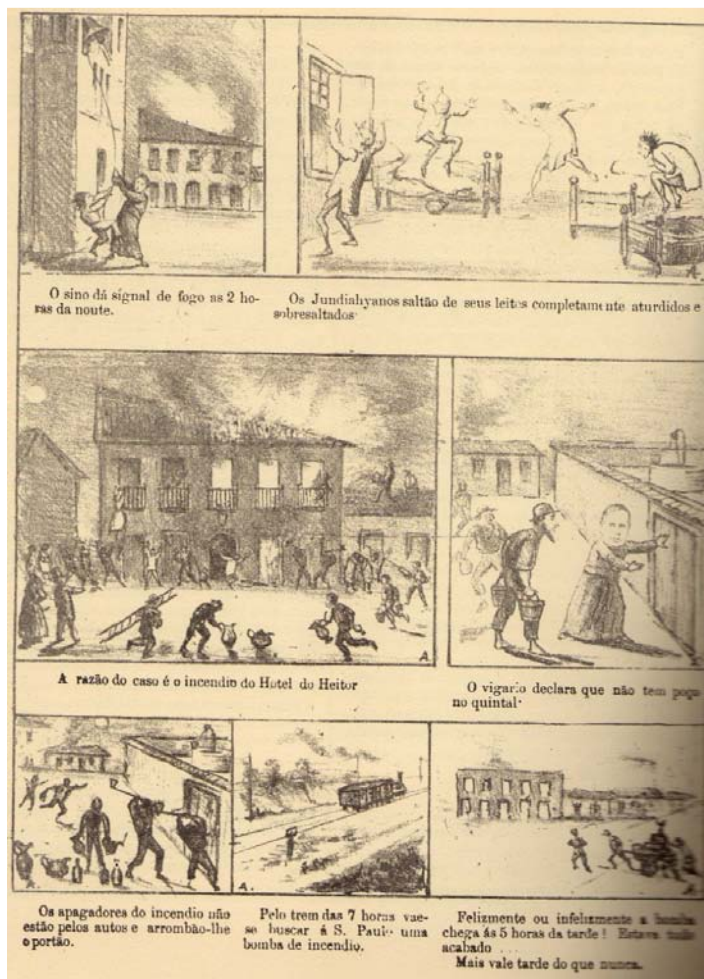


Figura 23 - *Incêndio*, por Ângelo Agostini, publicado em *O Cabrião*, 21 de julho de 1867.⁴⁶

No primeiro quadrinho, é destacado o horário em que se deu o episódio, às duas da madrugada, e como a cidade foi avisada, através do toque do sino da Igreja. O segundo retrata o desespero das pessoas que estavam dormindo quando tudo aconteceu, com certa dose de dramaticidade que permite capturar melhor o leitor para dentro da história, criando uma relação mais próxima com o público, enquanto o terceiro desloca a atenção para o local onde se deu o incêndio, com um plano mais geral. Nessa sequência, as legendas são fundamentais, funcionando de forma plena no conjunto entre texto e imagem. Os demais quadrinhos abordam a demora em apagar o incêndio e o desfecho após dez horas desde que tinha começado, aqui com uma crítica sutil do desenhista.

⁴⁶ AGOSTINI, Ângelo et al. *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis: 1866-1867*. Introdução de SANTOS, Délio Freire dos. Edição fac-similar, São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 322.

Mesmo nessa narrativa, que muito tinha a aprimorar, já é possível encontrar elementos da experiência comum do leitor que funcionam como catalisadores para o entendimento da história. São eles os gestos do padre para impedir a passagem dos bombeiros e a posição dos braços e dos corpos dos personagens do segundo quadrinho que remetem ao desespero. “As histórias em quadrinhos comunicam, portanto, numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público.” (EISNER, 2010: 1)

Num primeiro momento essas narrativas se apoiavam em referências imediatas da realidade, fatos jornalísticos que eram de amplo conhecimento do leitor e, portanto, facilitavam a decodificação. O passo seguinte é a elaboração de histórias ficcionais que permitiam o uso de personagens inventados, mas que ainda eram o resultado de um amálgama de tipos facilmente identificáveis, porque a verossimilhança continuou sendo a referência básica da narrativa visual no oitocentos. (AUGUSTO, 2008: 96)

Essas histórias mais ficcionais, aos moldes de uma crônica, também aparecem no *Cabrião* em outras edições. Enquanto a anteriormente descrita retrata um acontecimento real vivido pela corte, com elementos jornalísticos claros, informando ao leitor o que aconteceu, onde e quando, em outras histórias são retratadas situações fictícias, embora pautadas em aspectos da vida local, como quando Agostini reproduziu criticamente os costumes paulistas, na edição de 15 de setembro de 1867, ou quando na edição seguinte, de 22 de setembro, ilustrou, em quadrinhos, a história de um cobrador que tenta a todo custo obter o pagamento de um devedor que lhe foge sempre. “Esse aparente contraste entre realidade e ficção é um dos recursos utilizados por Agostini para provocar o riso e abrir um diálogo com o leitor, fazendo-o ver que o humor não necessita estar sempre vinculado à realidade que os cerca.” (AUGUSTO, 2008: 44)

3.2.3 *Vida Fluminense*

O trabalho realizado em São Paulo teria continuação agora na Cidade Maravilhosa, onde vivia a Corte Portuguesa. Era 1867 quando Agostini publicou a última edição do aclamado *Cabrião*. Isso, no entanto, não significou o afastamento do artista daquilo que sabia fazer muito bem. Apenas quatro meses depois, a 04 de janeiro de 1868, outro periódico ilustrado contaria com a sua participação. Suas caricaturas percorreriam as ruas do Rio de Janeiro. Nele, Agostini criaria a primeira narrativa sequencial com personagem fixo, muito antes do *Yellow Kid* de Outcault.

A *Vida Fluminense* vinha no formato 33cm x 25cm, inicialmente com 12 páginas (após a edição nº 45 passaria a ter oito), diferente do que costumava ser feito até então. Também a um custo de 500 réis, era editada por Antônio Pedro Marques de Almeida,

jornalista português e padastro de Agostini; Augusto de Castro, jornalista e compositor e o próprio Ângelo Agostini.

Mantendo a linha temática dos demais periódicos da década, a *Vida Fluminense* trazia à tona os problemas locais, o desenrolar da guerra do Paraguai, e já começava, mais do que os demais, a falar sobre a escravidão. Muitas das imagens de guerra eram obtidas por meio de ilustrações enviadas por oficiais do front, o que a princípio poderia garantir mais credibilidade aos desenhos. A *Vida Fluminense* assim define em artigo publicado no número 59, de 13 de fevereiro de 1869: “Os desenhos de guerra que a *Vida Fluminense* tem publicado são os únicos fidedignos por serem feitos segundo dados e informações oficiais, desde o ano passado.” (*Vida Fluminense* apud OLIVEIRA, 2006: 85)

Essa tentativa de legitimar os fatos apresentados poderia ser um diferencial das revistas ilustradas em relação à imprensa diária, o que compensaria o eventual atraso na publicação das notícias: elas ofereciam “cenas dos conflitos” em vez de longos textos narrativos, traduzindo ao leitor o desenrolar dos fatos na região do Prata. (AUGUSTO, 2008: 59)

Com o fim da guerra, Agostini buscou retratar os problemas que o conflito havia causado como os endividamentos, o número de mortos e a situação dos familiares. Sobre a escravidão, o repórter do lápis procurava mostrar os escravos livres que retornavam da guerra, a lei do Ventre Livre e suas possíveis interpretações, bem como outras situações de violência contra eles.

O Conde D’EU, marido da princesa Isabel de Bragança, que até então estava afastado por causa da guerra, retornou ao Brasil por essa época. Para recebê-lo, a cidade se preparava com toda pompa e circunstância, em grande honra. Os preparativos, bem como a volta, foram noticiados em quadrinhos na edição nº122, de 30 de abril de 1870 (Figura 24). A narrativa sequencial daria a Agostini a possibilidade de reproduzir ângulos diferentes da preparação e ações simultâneas.

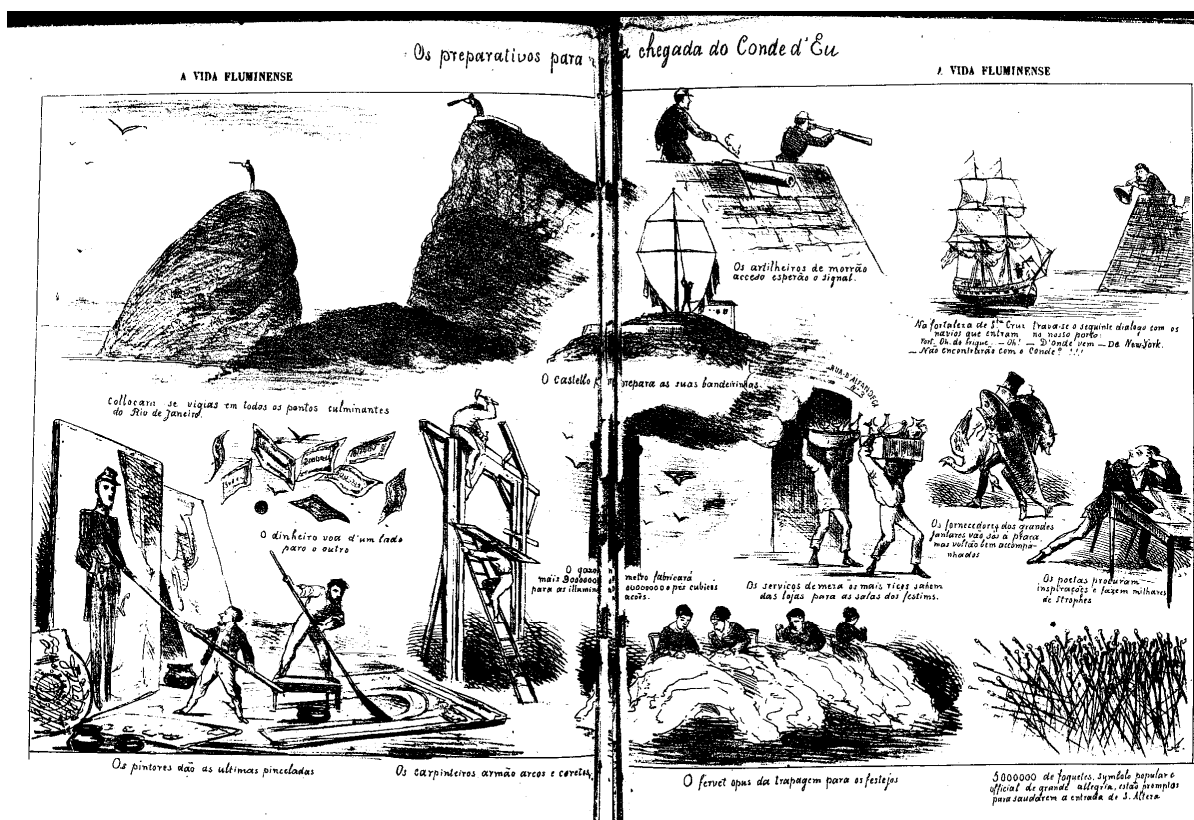


Figura 24 - Os preparativos para a chegada do Conde d'Eu, por Ângelo Agostini, publicado em *Vida Fluminense*, 30 de abril de 1870.⁴⁷

Nada escapou do lápis do artista/repórter. Cada quadro mostra o trabalho dos pintores para fazer um retrato do Conde, o posicionamento de vigias para avisarem da chegada, a preparação dos artilheiros, do banquete, entre outros aspectos. A não utilização do requadro deve, provavelmente, ter sido pensada como forma de determinar que “não há corte”, ao menos no sentido literal, de uma cena para a outra, pois as ações podem ter ocorrido simultaneamente. “Ao trabalhar com ações simultâneas, o requadro formal é usado para conter a ação do ‘agora’, e a ausência de requadro serve para conter o ‘enquanto isso’.” (EISNER, 2010; p. 48).

Uma inovação importante na *Vida Fluminense* (1868-1875) foi a publicação da primeira história em quadrinhos brasileira com personagem fixo. *As Aventuras de Nhô-Quim ou impressões de uma viagem à Corte* passou a ser publicada, ainda sem periodicidade regular, na edição nº 57, de 30 de janeiro de 1869. “Nada havia de parecido no Brasil até então: uma história única, em capítulos semanais voltados sempre para o mesmo protagonista, onde um segmento estava diretamente ligado ao anterior.” (ARAGÃO, 2002: 122)

A série foi publicada em 14 capítulos, sendo 9 escritos por Ângelo Agostini e os demais por Candido Aragonez de Faria. Certamente as ilustrações que apareciam nos jornais e

⁴⁷ Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/vida_fluminense>. Acesso em 10 de abril de 2011.

que foram retratadas neste trabalho e a forma como despertavam a atenção do público foram cruciais para o desenvolvimento de uma história seriada cuja linguagem já era, até certo ponto, do domínio do leitor. As personagens retratadas em *Nhô-Quim* representavam tipos da sociedade, contrastando o protagonista, vindo do interior, com os costumes da cidade. Entre elas, conforme destaca Augusto (2008:100), um negociante de sucesso, escravos, políticos, engraxate, cortesã, entre outros.

Trata-se de um convite à reflexão e à análise de uma nacionalidade ainda em construção, de uma cidade que se desejava metrópole e flertava com a revolução industrial, mas que tinha um pé bem fincado no roçado, nas plantações, e que dali retirava seu sustento. (ARAGÃO, 2002: 123)

No capítulo 3, publicado em 21 de fevereiro de 1860 (Figura 25), a narrativa se desenvolve em 25 quadrinhos, todos com requadro e de tamanhos diferenciados. Os dois primeiros são emblemáticos da escolha de gestos comuns à experiência do narrador e do leitor. No primeiro, as mãos sobre a cabeça remetem ao desespero, bem como as mãos levantadas no segundo à liberdade. O cenário é a própria cidade do Rio de Janeiro, o que aproxima o leitor da narrativa. Mais do que já tinha sido feito antes, de acordo com Augusto (2008:108), a história em quadrinhos faz uso dos diálogos, ainda não em formato de balões, e inaugura a representação do pensamento das personagens, mais precisamente no 19º quadrinho, em que é traduzido na legenda o pensamento da personagem a respeito do péssimo calçamento da Rua do Ouvidor.

Os quadrinhos mais estreitos que predominam neste caso, dão uma sensação de compressão do tempo, o que com o conjunto passa a idéia de que muitas coisas aconteceram com *Nhô-Quim* em curto espaço de tempo depois que saiu da cadeia, acelera a narrativa. A *Vida Fluminense* revela, desde a primeira edição da história, uma preocupação em fazer a narrativa se passar por uma história real, o que é bem trabalhado com o uso da perspectiva ao nível dos olhos. A história termina sem concluir a busca pelo chapéu, o que fará com que o leitor aguarde o próximo capítulo.



Figura 25 - As aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma viagem à Corte, por Ângelo Agostini, publicado em *Vida Fluminense*, 21 de fevereiro de 1860.⁴⁸

Alguns anos mais tarde Agostini desenvolveria outra história em quadrinhos de sucesso, *As aventuras de Zé Caipora*, publicada em 75 capítulos entre 1883 e 1905, na *Revista Illustrada*, no *D.Quixote* e no *Malho*. A história se desenvolveria em uma continuação temática com *Nhô-Quim*, mas sob outra perspectiva, a de um rapaz que mora no Rio de Janeiro e viaja ao interior. Nada tem, no entanto, de novidade quanto ao jornalismo em quadrinhos como gênero. Era, assim como seu antecessor, uma história fictícia baseada em aspectos reais do cotidiano e por isso não será mais detalhada neste trabalho.

3.2.4 Revista Illustrada

Após trabalhar nesses e em alguns outros periódicos ilustrados, certamente Agostini já havia conquistado fama. Seu trabalho já tinha se tornado conhecido. Onde mais ele poderia trabalhar? Todos esses anos, desde que criara o *Diabo Coxo*, em 1864, lhe deram experiência para a criação de um novo periódico de maior fôlego, que duraria 22 anos, mesmo que desses, apenas 12 sob suas mãos. Em janeiro de 1876, Agostini criava aquela que representaria o auge

⁴⁸ AUGUSTO, José Carlos. *Um provinciano na corte: As aventuras de "Nhô-Quim" e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p.130. Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba.

da sua carreira como jornalista e caricaturista, a *Revista Illustrada*. Seguiu modelos anteriores, com as mesmas oito páginas, formato 28cm x 37cm e foi impressa inicialmente na Tipografia Paulo Hildebrandt. De acordo com Gilberto de Oliveira, na tese *Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal*, a periodicidade era variável. Inicialmente semanal, chegou muitas vezes a ser publicada quinzenalmente ou até mensalmente (OLIVEIRA, 2006:104).

Agostini não era o único caricaturista, contribuíam ainda Antonio Bernardes Pereira Neto, Bento Barbosa e Hilarião Teixeira para ilustrar as cenas do Império. O formato dos quadrinhos foi utilizado inúmeras vezes, mais do que nos periódicos anteriores, para fazer crítica aos costumes, falar da modernização da cidade, das revoltas populares, mas o mais importante, sobre a violência contra os escravos. Essa seria uma das principais bandeiras da revista: o movimento abolicionista.

[...] O ilustrador desenvolveu uma técnica de narrativa gráfica bastante inovadora ao mesclar elementos da charge *portrait* (cuja caricatura deforma o modelo) e um tipo de *pré-surrealismo*, dispondo de recursos narrativos dignos dos quadrinhistas contemporâneos para transformar as duas páginas centrais da *Revista Illustrada* num grande painel cheio de desenhos concatenados e sublinhados por textos imersos em fina ironia, através dos quais retratava o dia-a-dia da corte e de seus personagens peculiares (ARAGÃO, 2002: 20).

Cerca de quatro anos após o lançamento da revista, uma manifestação traria uma das reportagens em quadrinhos mais importantes do período. A população foi às ruas para reclamar sobre o aumento no valor das passagens de bonde, em um movimento que ficou conhecido como Revolta do Vintém (Figura 26). Como toda reportagem, “Agostini esteve no local, conversou com os envolvidos, estudou os resultados da revolta bem como suas dimensões para reproduzir em texto e imagens o episódio tal como ele ocorrera.” (OLIVEIRA, 2006: 125)

A revolta, assim como as notícias de guerra, necessita de imagens para ser melhor representada aos olhos do leitor. Mas não basta uma fotografia. Ela talvez ilustrasse o evento, congelado no tempo pela lente da câmera. Quando reproduzida no formato dos quadrinhos, Agostini recria a sensação de movimento, bem como os lapsos temporais e espaciais. Dessa vez, os quadrinhos aparecem sem requadro para acelerar a narrativa e dar a sensação para o leitor de que a história vai além, “expressa espaço ilimitado, abrange o que não está visível.” (EISNER, 2010: 44)

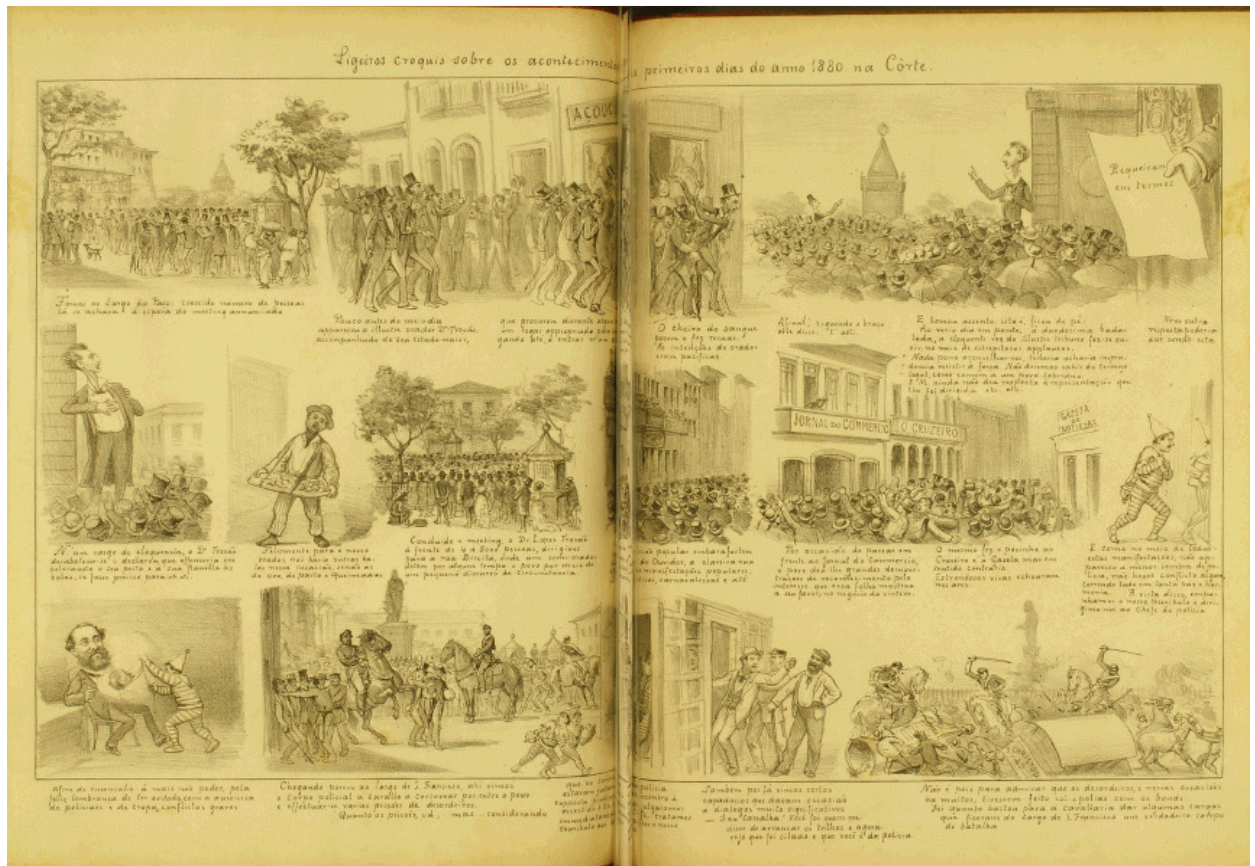


Figura 26 - Figuras croquis sobre os acontecimentos dos primeiros dias do ano 1880 na Corte, por Ângelo Agostini, publicada na Revista Illustrada, 3 de janeiro de 1880.⁴⁹

As imagens comunicam principalmente pelos gestos dos personagens, ainda que no meio da multidão sem rosto. São eles que, aliados à legenda, descrevem o acontecimento. Percebe-se ainda uma evolução significativa do traço de Agostini que nesta narrativa sequencial está mais definido do que na reportagem do *Incêndio* publicada pelo *Cabrião*, reproduzida anteriormente. O realismo é evidente na riqueza de detalhes que o ilustrador procurou reproduzir e se confirma pelo texto que acompanha a sequência e descreve, em linguagem ainda literária, os momentos da revolta.

Uma característica importante se assemelha às reportagens em quadrinhos hoje. No nono quadrinho (último da segunda linha), aparece um menino vestido de arlequim, comum já há várias edições. É ele quem fala como se fosse a própria revista. É como se Agostini o tivesse colocado para mostrar o repórter no local do acontecimento, o que é um aspecto presente em narrativas como *Palestina uma faixa de Gaza* (1994), de Joe Sacco, em que ele utiliza a imagem de si próprio no ambiente retratado para evidenciar que esteve lá e que, portanto, os acontecimentos são reais. Uma das características marcantes das atuais

⁴⁹ Disponível em <http://docvirt.com/demo/bperj/principal_arquivos/PrincipalLado.html>. Acesso em: 10 de março de 2011.

reportagens em quadrinhos, embora não absolutamente necessária, é exatamente essa imersão do repórter no ambiente narrado.

É claro que não se pode supor que se trate da mesma coisa. Nas narrativas modernas, quando o próprio repórter aparece, o faz com uma imagem de si mesmo, enquanto Ângelo Agostini utilizou uma caricatura que não necessariamente o representava, mas marcava a presença da revista pelos repórteres. Entretanto, o princípio é fundamentalmente o mesmo.

Na legenda, Agostini mostra a preocupação da revista em apurar, ouvir a polícia, provavelmente para saber a reação, criar uma tensão na reportagem em quadrinhos: “E como no meio de todas essas manifestações, não apareceu a menor sombra de polícia, não houve conflito algum, correndo tudo em Santa paz e harmonia. À vista disso, empunhamos o nosso thuribulo e dirigimo-nos ao chefe de polícia.”⁵⁰

Se a revolta era, no entanto, um evento isolado, a causa abolicionista, por outro lado, foi destaque constante nas páginas da *Revista Illustrada* com artigos e ilustrações. Estas, muitas vezes procuraram mostrar a violência a qual eram submetidos os escravos, as fugas, além de muitas vezes retratar com ironia, as leis que vinham sendo elaboradas, como a do Ventre Livre⁵¹ (1871) e a Saraiva-Cotegipe⁵² (1885). É a partir desta, segundo Oliveira (2006:131), que a crítica da revista se tornaria mais contundente. Desde 1884 as fugas dos escravos haviam se tornado mais frequentes, assim como a pressão dos abolicionistas pelo fim da escravidão.

As cenas que mostravam os sofrimentos dos escravos certamente foram muito mais eloqüentes e convincentes que os discursos dos abolicionistas em favor da libertação dos escravos: chegaram a promover uma verdadeira comoção popular, como reconheceu o próprio Nabuco⁵³. (CAGNIN, 2005: 17)

E é claro, sendo o artista que era, já acostumado a produzir histórias em quadrinhos, Agostini jamais poderia ter deixado de reproduzir a violência contra os escravos também no formato dos quadrinhos. A figura 27 serve de exemplo. A sequência, em claro tom de denúncia, descreve uma série de abusos cometidos contra os escravos através da história de um único personagem, passando pelo momento em que foi capturado e as torturas as quais foi submetido. O uso da narrativa gráfico-sequencial foi essencial para garantir a dramaticidade

⁵⁰ AGOSTINI, Ângelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro: do ano 5, número , em 3 de Janeiro de 1880.

⁵¹ A Lei do Ventre Livre foi criada em 1871 e garantia a liberdade para os filhos de escravas nascidos a partir dessa data.

⁵² Também conhecida como Lei dos Sexagenários, determinava que todo escravo com mais de 60 anos estaria livre a partir de 1885.

⁵³ Joaquim Nabuco teve ampla participação na vida política do Brasil e era defensor árduo do abolicionismo, tendo chegado inclusive a lançar uma obra com o título *O Abolicionismo*, em 1883, em Londres.

que o evento pedia, bem como criar uma espécie de humanização do relato. “As imagens e os textos do ilustrador são auto-explicativos.” (OLIVEIRA, 2006: 140)

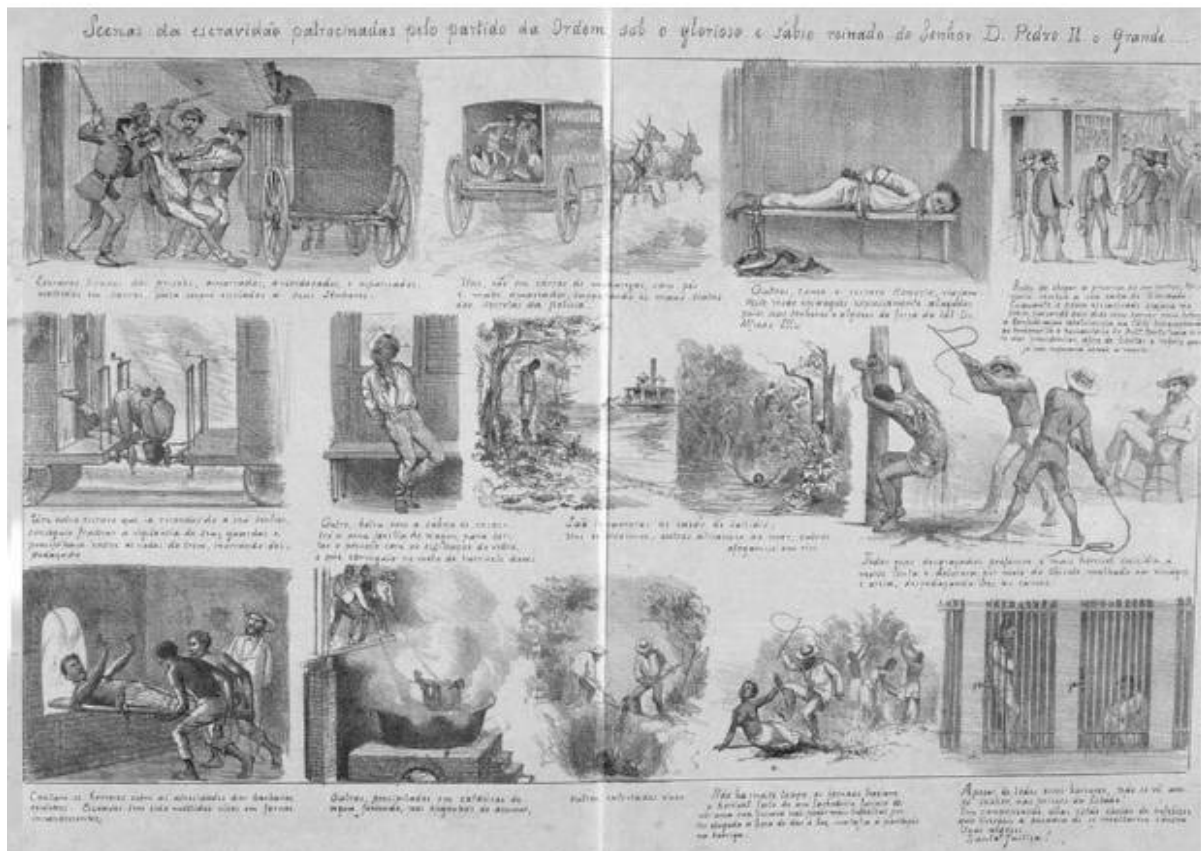


Figura 27 - *Scenas da escravidão patrocinadas pelo partido da Ordem sob o glorioso e sábio mundo do Sr. D. Pedro II O Grande...*, por Ângelo Agostini, publicada na *Revista Illustrada*, 18 de fevereiro de 1886.⁵⁴

Desta forma, seria possível atingir o leitor mais intimamente e provocar algum tipo de reflexão. Neste caso, a reportagem em quadrinhos ampliou as possibilidades de recepção e permitiu ao leitor visualizar um fato real que apenas através de uma reportagem clássica, escrita, mesmo que ilustrada com uma única imagem, não conseguiria alcançar. Surge mais uma vez na *Revista Illustrada*, outra característica marcante das reportagens em quadrinhos: a humanização dos relatos. A diferença está na forma como isso é feito. Enquanto aqui se dá talvez mais pelo impacto das cenas, nível de dramaticidade e dos próprios quadros ao invés de cenas isoladas, nas atuais isso ocorre pelo relato do dia-a-dia das fontes, imersão do repórter e depoimentos.

(...) Aqui, focalizando em página dupla ‘Cenas de Escravidão’, quatorze quadros que são quatorze passos da paixão do nosso irmão cativo, em torturas que somente seriam revividas setenta anos depois, nos campos de

⁵⁴ OLIVEIRA, Ana Paula Silva; PASSOS, Mateus Yuri. Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, p. 135, Brasília. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM.

concentração do nazismo; logo mais, mostrando o chefe do Gabinete Saraiva, como fazendeiro, assegurando aos lavradores a continuação do seu direito de praticarem livremente o comércio dos escravos, como animais de corte, página duma beleza e dum simbolismo ainda agora frementes de emoção. (...) (CASTRO LIMA apud SODRÉ, 1998: 218)

Havia ainda uma sessão chamada *Coisas da Atualidade*, onde Agostini vez ou outra expunha os problemas vividos pela corte e a falta de políticas públicas. De acordo com Octávio Aragão (2002:92), ela surgiu pela primeira vez no número 2 da *Revista Illustrada*, em 08 de janeiro de 1876, para relatar as dificuldades em virtude de uma série de incêndios vividos na cidade.

Mas se a *Revista Illustrada* foi bem expressiva nas reportagens em quadrinhos que produziu, ela não foi a única. Além dos periódicos já citados, de acordo com Fabio Silva (2010:83), *Bazar Volante* (1863-1867), *O Mosquito: jornal caricato e crítico* (1869-1975), *Psit!* (1877) e *O Besouro* (1878-1879) também traziam algumas histórias em quadrinhos. No entanto, apesar das iniciativas do século XIX, será no século XX que elas viverão o auge em todo o mundo, com o desenvolvimento dos suplementos dominicais e das revistas em quadrinhos. Ângelo Agostini ajudaria ainda, em 1905, na criação do *Tico-Tico*, primeira revista infantil com quadrinhos.

4. Jornalismo em Quadrinhos Hoje

Com a virada do século XIX mudanças tecnológicas trouxeram importantes consequências ao desenvolvimento do jornalismo em quadrinhos. Foi durante o século XX que as histórias nesse formato desenvolveram suas características e conquistaram o público principalmente como veículo de entretenimento, o que afetou a forma como elas foram apreendidas ao longo da história. Por esse motivo, foram necessárias uma série de mudanças que tornaram possível o desenvolvimento do gênero a que se destinam os estudos nesse trabalho.

Como se verá a seguir o jornalismo em quadrinhos aparece com mais força no Brasil e no Mundo principalmente a partir dos anos 1990. É nesse contexto que surgem os trabalhos de Joe Sacco que deram visibilidade não apenas aos árabes invisíveis como coloca José Arbex no prefácio de *Palestina: uma nação ocupada* (1994), mas ao jornalismo em quadrinhos como um todo, o que suscitou a curiosidade de jornalistas cada vez mais interessados em uma nova maneira não exatamente de produzir a reportagem, pois esse continua o mesmo, mas de apresentar o discurso, mantendo a clareza e prendendo a atenção do leitor de forma inovadora.

4.1 O surgimento da fotografia na imprensa

Imaginem um mundo sem imagens. Abrir as páginas dos jornais e encontrar apenas texto e ter que imaginar por eles, como o acontecimento se deu. Estranho? Hoje, pode ser. Mas até o século XIX era assim que a imprensa se manifestava. Apenas texto. Com a invenção da litografia, conforme já verificado, o leitor do século XIX passou a contar cada vez mais com desenhos litografados para reproduzir os principais acontecimentos locais e internacionais. Qual não terá sido então a reação diante da fotografia?

A fotografia já tinha ganhado as ruas das cidades européias desde a invenção dos daguerreótipos por Daguerre, mas ainda não havia técnicas que permitissem uma impressão em larga escala. A imprensa passou a utilizar, portanto, as ilustrações feitas à mão. Mas desde então, a técnica de reprodução da fotografia cujo princípio remete à câmara escura, foi sendo aprimorada para que fosse possível sua reprodução na imprensa. Até quase o fim do século XIX, a fotografia era vendida avulsa, em pequeno número.

Mas não é porque a fotografia não podia ser impressa diretamente nas páginas dos jornais que ela estava ausente. Mesmo quando as ilustrações vinham na forma de desenho, muitas vezes a fotografia era utilizada pelos correspondentes dos jornais para que depois fossem transformadas em gravuras por profissionais da redação para impressão em grandes quantidades.

Os profissionais da imprensa já conheciam as potencialidades da imagem fotográfica. Sabiam de antemão que a imagem obtida mecanicamente reproduzia a realidade “tal como ela era”, mais do que o desenho, o que pode ser provado pela preocupação de colocar muitas vezes na legenda, principalmente de imagens de guerra, que estas haviam sido obtidas diretamente do front ou a partir de fotografias feitas no local.

Se o surgimento da imprensa ilustrada já havia conquistado o leitor do século XIX, não é difícil imaginar a sensação que eles tiveram quando puderam abrir o jornal e encontrar fotografias impressas diretamente. Muito tempo havia se passado desde o seu surgimento, quando finalmente, após a Segunda Revolução Industrial, entre o final do século XIX e início do século XX, foram criados novos meios de transporte, energia, impressão e comunicação.

Se antes, no século XIX, a invenção da litografia foi fundamental para a proliferação dos impressos ilustrados, agora, na virada para o século XX, o desenvolvimento de métodos fotoquímicos seria essencial para a reprodução da fotografia na imprensa. Apenas nesse momento “a técnica de transformação dos tons claros e escuros de uma fotografia na retícula de microscópicos pontos adequados à impressão tornou-se comercialmente viável.” (DUTRA, 2003; p. 92). A fotografia se firmou junto também com a publicidade nos principais periódicos, tanto na Europa, nos Estados Unidos, quanto no Brasil.

Conhecendo as propriedades da imagem fotográfica e tendo a técnica certa, não demorou muito para que a imprensa passasse a utilizá-la como recurso de ilustração. Era um percurso natural, não só porque não faria mais sentido continuar utilizando uma técnica menos crível, mas porque o leitor da época que estava vivenciando tantas mudanças tecnológicas e sociais, ávido por imagens, já não aceitaria mais abrir o jornal e encontrar desenhos no lugar de fotografias.

Foi a fotografia, decisiva como recurso de ilustração, a que mais concorreu com os artistas do pincel e invadiu progressivamente aquele periodismo, fosse para definir as capas com personagens, paisagens, vistas urbanas, ou a serviço da reportagem fotográfica, recurso ideal para documentar a transformação da cidade ou as cerimônias de impacto no âmbito político e social. (MARTINS, 2001: 193)

O caráter quase documental proporcionado pelo desenho na imprensa do século XIX só ocorreu, portanto, pela inviabilidade do uso da imagem fotográfica, cuja veracidade e credibilidade superam em muito a do primeiro. Em uma fotografia não se pode, a princípio, negar que aquilo que está lá realmente esteve no momento em que foi capturado, o que não necessariamente acontece com o desenho, por mais realista que ele seja. Um desenho sempre será um desenho, uma imagem que tanto pode ter sido obtida a partir de uma observação de fatos reais como pode ter sido totalmente produzida pela imaginação do artista.

No que se refere à subjetividade, tanto o desenho quanto a fotografia são subjetivos. Representar a realidade e provar que um fato realmente aconteceu pode ser atribuição mais da imagem produzida pela câmera, mas em ambas as situações é a visão do artista ou fotógrafo, neste caso, que impera sobre a escolha das imagens, dos pontos de vista e das personagens. Dependendo do que seja focado, do detalhe que seja evidenciado pela lente, serão criados diferentes significados e modelos de reflexão no receptor. Ser representante da realidade não retira, portanto o caráter subjetivo da fotografia que sempre irá reproduzir uma visão desse real.

Com a fotografia ocupando as páginas dos jornais para relatar os principais acontecimentos, aquelas primeiras aparições de um fazer jornalístico que à sua maneira, levando-se em consideração as restrições do período, poderíamos chamar de jornalismo em quadrinhos, teve atuação reduzida, pelo menos da maneira como vinha sendo feito até então. A arte sequencial continuou a ser reproduzida pela imprensa, porém mais restrita às reconstituições de crime, ou mesmo para retratar situações em que o uso da câmera era proibido. Além disso, o desenho continuou fazendo parte do universo dos cartuns, das charges, das caricaturas e das histórias em quadrinhos, mais associadas ao entretenimento (DUTRA, 2003: 95)

Seria esse o fim das reportagens gráfico sequenciais? Na verdade, elas continuaram existindo, nem tanto por meio do desenho, mas através das fotorreportagens, que nada mais são do que o uso de fotografias colocadas deliberadamente no formato sequencial para produzir informação. O gênero, portanto, “ao contrário, foi soberbamente adaptado – e mesmo desenvolvido – nas fotorreportagens que marcaram época com diversas revistas especializadas, como a americana *Life*, a francesa *Paris Match* e a brasileira *O Cruzeiro*” (DUTRA, 2003: 63).

A fotorreportagem, assim como as histórias em quadrinhos, utilizam imagens em sequência para estabelecer um fluxo narrativo. Para Dutra (2003) e outros pesquisadores, mesmo as fotorreportagens podem, portanto, ser consideradas como histórias em quadrinhos, uma vez que não há qualquer definição que restrinja estas exclusivamente ao desenho, embora seja dessa forma que elas são comumente associadas. Prova disso é que embora a fotorreportagem tenha se desenvolvido amplamente durante o século XX, o termo jornalismo em quadrinhos só surgiu efetivamente a partir do trabalho de Joe Sacco em que predomina a narrativa desenhada. Entretanto, isso não significa que não possam existir outras maneiras de se praticar o jornalismo em quadrinhos uma vez que este se configura como um campo de experimentação.

O uso da imagem fotográfica para construir em conjunto com o desenho uma obra que possa ser classificada como jornalismo em quadrinhos não só é possível como agrega novas possibilidades ao gênero e que só é possível pela sequencialidade inerente às duas linguagens. *O Fotógrafo*, que será analisado no final deste trabalho, descreve bem esse processo ao mesclar quadrinhos coloridos e fotografias em preto-e-branco. Para entender como se tornou possível o surgimento do termo jornalismo em quadrinhos faz-se necessário um breve panorama da evolução das HQs no século XX bem como a forma como elas foram apreendidas.

4.2 Uma pequena história da evolução na recepção das HQs

O mundo estava em transformação. Aliado às novas técnicas de reprodução e transmissão de informações desenvolveu-se uma cultura do consumo na qual as pessoas passaram a se definir pelo que consumiam mais do que por suas idéias. No artigo *Origem dos quadrinhos e o binômio produção/consumo: de Töpffer aos syndicates*, Rodrigo Santos (2010) analisa o trabalho do pesquisador Ian Gordon (2002), autor do livro *Comic Strips & Consumer Culture*:

Segundo o autor, vários fatores influenciaram, entre eles o desenvolvimento de novas tecnologias, meios de transporte e comunicação, resultando em uma produção industrial de larga escala, além da emergência de mercados nacionais e o crescimento da publicidade. Os centros urbanos incharam, com seus moradores produzindo suficiente capacidade de consumo para participar da nova cultura: A cultura de consumo. (SANTOS, 2010: 1)

Se o consumo aumenta e há novas técnicas que permitem a reprodutibilidade, faz-se necessário a criação de produtos para consumo em massa e a divulgação deles. A publicidade desenvolve-se ainda com mais força, utilizando inclusive histórias em quadrinhos ou apenas as personagens que estavam se tornando conhecidas pelo público para divulgação, como até hoje é feito com os personagens de Maurício de Sousa. Há uma mudança tanto na técnica quanto na receptividade das histórias em quadrinhos desde Töpffer. Quando as estampas do professor suíço foram criadas, elas não eram feitas objetivando o lucro, ou mesmo o consumo. Eram mais uma forma do artista se expressar, um divertimento.

Já na virada do século XIX, nem mesmo as histórias em quadrinhos escaparam desse viés consumista. Elas passaram a ser utilizadas para aumentar a venda dos jornais, por meio dos suplementos e das tiras que rapidamente se tornaram sucesso de público. De acordo com Fábio Mourille Silva, no livro *O Quadro nos quadrinhos*, foi a criação das revistas *Comic Cuts* e *Illustrated Chips*, ambas em 1890, que vislumbrou as potencialidades lucrativas das narrativas sequenciais.

[...] [Elas] passaram a alternar grandes quantidades de artes sequenciais além das charges já habituais deste tipo de publicação. As grandes tiragens atingidas por estas edições chamaram a atenção dos editores de jornal nos Estados Unidos, que passaram a testar a inserção de suplementos dominicais nos jornais. (SILVA, 2010: 36)

Ainda influenciadas pelas charges e caricaturas produzidas durante todo o século XIX, os suplementos traziam narrativas que ocupavam páginas inteiras sobre o cotidiano, os costumes e outras temáticas familiares de forma humorada. Entre os periódicos que começaram a adotar o modelo, estão os jornais *New York World* em 1894 e *New York Journal* em 1896.

Quem, alguma vez, já ouviu falar no menino amarelo, ou tomando o título original, *The Yellow Kid*? Nunca? Uma vez? Ninguém? Muitas pessoas, hoje, talvez nunca tenham nem ouvido falar, ou têm uma idéia superficial do que tenha sido. Mas, se a mesma pergunta fosse feita naquele finzinho de século, provavelmente a resposta seria bem diferente. Não só porque ele pertencia àquela época, mas porque foi sucesso de público, tornando-se conhecido por boa parte dos nova-iorquinos.

O menino era uma das personagens da série *Hogan's Alley*, publicada desde 1895 no *World*, por Richard F. Outcault. Essas primeiras histórias ainda apareciam muito influenciadas pelas charges do século XIX, mas foram fundamentais para o desenvolvimento das histórias em quadrinhos (MOYA, 1993:18). As ilustrações eram desenhadas quase que soltas no papel, delimitadas apenas por um único quadro grande, sem balões, mas com os textos já dentro dos quadros e não mais embaixo como legendas.

Segundo Álvaro de Moya (1993:18), *The Yellow Kid* era uma das crianças que apareciam na história, não com muita frequência ou destaque no princípio, mas que logo assumiu o primeiro plano e passou a ser chamada pelo público de *The Yellow Kid*. Quando Outcault saiu do *New York World* e foi para o *New York Journal* em 1896, levou com ele o menino amarelo e passou a publicar a série com o nome conhecido do público, agora já com o uso de balões, fala em primeira pessoa e sequências propriamente narrativas e mais claras (Figura 28).



Figura 28 - The yellow kid and his new phonograph, por Richard F. Outcault, publicado no *Journal*, 25 de outubro de 1896⁵⁵

A partir do sucesso dos suplementos, surgiram as primeiras tiras diárias, como *A. Piker Clerk* (1904), de Clare Briggs, *Mutt e Jeff* (1907), de Bud Fisher e *Les Pieds Nickelés* (1908), de Louis Forton. A boa receptividade das personagens e a redução do espaço nos jornais levaram ao surgimento do formato da “piada desdobrada em três tempos, ou três quadros” (PATATI & BRAGA, 2006: 24). Nota-se que muitas dessas primeiras histórias humorísticas continuaram pautadas nos acontecimentos do cotidiano através de comentários de personagens mais ou menos fixos.

Com o tempo, todas as características dos quadrinhos que começaram a aparecer nas primeiras histórias foram aperfeiçoadas e consolidadas, sobretudo com as narrativas de aventura na década de 1920 e mais tarde, nos anos 30, com os super-heróis, muitas delas baseadas nos romances folhetins do século anterior. É dessa época a criação do *Super-man*, em 1938, por Jerry Siegel e Joe Shuster.

O formato se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos, mas se espalhou pelo mundo e adquiriu personagens próprios por onde passou. Esse fenômeno se acentuou quando, no final da década de 30, o sucesso de público gerou mercado para a proliferação das revistas especializadas de quadrinhos, inicialmente compilando o que vinha sendo publicado no formato de tiras.

⁵⁵ Disponível em <http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk_phonograph.htm>. Acesso em 23 de maio de 2011.

Na França, os quadrinhos ajudaram a construir o hábito da leitura, principalmente com histórias de humor e aventura. Inicialmente, assim como no Brasil e em outros países europeus, os personagens eram copiados das revistas americanas, mas não demorou muito para que começassem a ser produzidos personagens com perfil local.

No artigo *Le Petit Journal Illustré de la Jeunesse: A verdadeira origem francesa d'O Tico-Tico*, publicado em 2008, Athos Cardoso destaca a importância da concorrência entre as primeiras revistas francesas para a sua disseminação. Após o lançamento de *Le Jeudi de La Jeunesse*, primeiro semanário infantil, em 1902, editores como Artheme Fayard, Offenstadt e Langerau teriam percebido o sucesso comercial da nova mídia e lançado novas revistas. Entre elas, *Les Belles Images* (1903), *La Jeunesse Illustré* (1903), *L'Illustré* (1904), *La Semaine de Suzette* (1905) e o suplemento *Le Petit Journal Illustré de La Jeunesse* (1904). Algumas dessas publicações influenciaram diretamente a primeira revista de quadrinhos para crianças no Brasil, o *Tico-Tico* (1905), confirmando a influência dos periodismos franceses observada desde o século XIX.

A influência cultural francesa que atingiu o seu ápice nos anos que antecederam e postergaram a virada do século XIX para o XX, determinando os modelos de vida social e as referências intelectuais para a sociedade brasileira, da arquitetura a moda, da culinária a filosofia, coincidiu com a explosão das revistas em quadrinhos na França e criou um momento propício para o seu surgimento no Brasil. (CARDOSO, 2008: 6)

O *Tico-Tico* foi criado em 1905 pela editora *O Malho*, no Rio de Janeiro, e trazia cartuns, HQs, contos e passatempos. Embora muitas histórias tenham sido trazidas das publicações francesas, ou mesmo adaptadas, destacam-se as personagens brasileiras *Reco-Reco*, *Bolão e Azeitona*, criadas por Luis Sá, em 1931, *Juquinha*, *Lamparina*, *Jujuba e Carrapicho*, de J. Carlos, reunidos a partir de 1928, e *Bolinha e Bolonha*, de Nino Borges, criados em 1930.

“O Tico-Tico propunha sempre relatos amenos que forneciam cultura geral, resumida e vasta, algo que a escola de então até podia conjecturar, mas não oferecia sistematicamente. O Tico-Tico educava ao mesmo tempo em que divertia e tornou-se emblemático na imprensa brasileira.” (CARDOSO, 2008: 1)

Os quadrinhos se desenvolveram no Brasil de forma muito tímida se comparado com os Estados Unidos e principalmente atreladas mais ao humor social e político do que às séries de aventura, gênero em que se destacam *As Aventuras de Roberto Sorocaba* (1934), de Monteiro Filho, *O Gavião de Ryff* (1937), de Carlos Thiré e *A Garra Cinzenta* (1937), de Francisco Armond e Renato Silva (PATATI & BRAGA, 2006: 185).

Na década de 30, o *Suplemento Infantil/Juvenil*, criado por Adolfo Aizem, em 1934, como encarte do jornal *A Nação* e o *Globo*, em 1938, por Roberto Marinho, deram novo fôlego aos quadrinhos no Brasil, com a publicação de sequências como *Buck Rogers*, de Anthony Rogers; *Flash Gordon*, de Alex Raymond; *As grandes vidas*, de Premiani e *O galeão perdido*, de Hélio Queiroz. A produção nacional, entretanto, ganha mais força, nos anos 50, motivado pelas dificuldades financeiras enfrentadas pelas editoras americanas durante a Segunda Guerra (SILVA, 2010: 85).

4.3 Plantando a semente

“Você não tem idade para assistir essas coisas”; “Isso aqui é conversa de adulto”; “Quando é que você vai crescer?” Essas são frases que todo mundo já ouviu pelo menos em algum momento da vida. Fosse para distinguir o conteúdo de conversas ou para designar produtos adequados ao entretenimento. O mesmo pode-se dizer das histórias em quadrinhos. Embora hoje as HQs tenham ganho um espaço maior na mídia, elas ainda são alvo de preconceito, principalmente quando aparecem associadas a uma narrativa mais complexa e/ou que representa o real. Seja porque durante muito tempo estiveram atreladas à ficção ou porque foram associadas ao entretenimento infantil.

Independente do público a que inicialmente se dirigiam, foi no infantil que elas se solidificaram. Surgiram os gibis e em 1954, por influência do psicanalista Frederick Wertham que alegou que as histórias em quadrinhos deturpariam a mente dos adolescentes e os levariam à criminalidade, surgiu o *Comics Code Authority*, uma espécie de selo que censurava as publicações e marcava as que fossem próprias para “consumo”. “Houve, então, uma infantilização das HQs norte-americanas, reduzidas a super-heróis, personagens dos desenhos animados Disney e histórias infanto-juvenis como *Archie*” (OLIVEIRA & PASSOS, 2006: 1)

O sucesso foi tão grande nesse segmento de público que as HQs tornaram-se, durante boa parte do século XX, sinônimo de literatura infantil. Will Eisner, em *Quadrinhos e arte sequencial*, diz que entre os anos 40 e 60 o principal público-alvo dos quadrinhos eram as crianças e um adulto lê-las “era considerado sinal de pouca inteligência. Dessa forma, a arte sequencial se tornou uma espécie de taquigrafia, que se valia de estereótipos para abordar as questões humanas” (EISNER, 2010: 149).

Indo na direção, portanto, de certa forma contrária, surgiu nos anos 1959 a revista mensal *Pilote*, na França. A iniciativa, de René Goscinny, Jean Michel Charlier e Albert Uderzo vinha com o objetivo claro de produzir HQs para todos os públicos, e não apenas o infantil. Entre as publicações, *Asterix*, conhecido até hoje e que segundo Patati e Braga

(2006:118), alternava as brincadeiras infantis com elementos que só um leitor bem informado poderia perceber. Embora tenham existido outras tentativas semelhantes, essa mudança na forma de se pensar as histórias em quadrinhos se consolida principalmente por volta dos anos 70, com os quadrinhos *underground* e as *Graphic Novels*.

Com o movimento de contracultura, nos anos 70, surgem os quadrinhos *underground*, marcados principalmente pela visão contestadora da realidade. Proliferaram entre as temáticas desenhadas, a violência, o sexo, as drogas, e o que mais chocasse. Os quadrinhos viviam um momento de forte censura, após o estabelecimento do *Comics Code Authority* para controlar as produções.

É dessa época então o que Patati e Braga (2006:110) chamam de quadrinhos de autor, em que o artista impunha sua forma de pensar aos desenhos, em geral, combatendo o conservadorismo vigente. Entre os artistas, destacam-se Robert Crumb, Bill Griffith e Richard Corben que adquiriram controle total sobre as suas obras, ao contrário do que vinha sendo feito nos desenhos mais comerciais. Art Spiegelman, autor de *Maus*, uma autobiografia em quadrinhos por vezes caracterizada como reportagem por trazer à tona a luta do pai, judeu, durante o holocausto, também pertence ao clube de artistas desse período. No Brasil, a manifestação se deu principalmente com o jornal *O Pasquim* (1969-1991) que reuniu cartunistas como Henfil, Millôr Fernandes e Ziraldo.

Os quadrinhos underground trouxeram duas conseqüências importantes para o jornalismo em quadrinhos. Uma delas, levantada por Patati e Braga (2006:111), foi que eles fizeram ver as múltiplas possibilidades da arte sequencial, ampliando a visão que se tinha até então dessa mídia; e a outra, certamente foi o surgimento dos quadrinhos de autor, que nas HQs jornalísticas revelam as especificidades de artistas como Joe Sacco e Didier Lefèvre.

Já as *graphic novels* se desenvolveram principalmente nos anos 1980. O termo ficou conhecido por Will Eisner que queria diferenciar seus trabalhos recentes, mais maduros, dos tradicionais gibis. Caracterizadas por serem obras longas, com histórias complexas e personagens construídos a nível psicológico, podem ser ficcionais ou não. São histórias voltadas para um público certamente mais maduro que mudou a forma como enxergava os quadrinhos. Entre elas, *Watchmen* (1986-1987), de Alan Moore e Dave Gibbons, *Maus* (1973-1991), de Art Spiegelman, *The Contract with God* (1978), de Will Eisner, e *Kings in Disguise* (1988), de James Vance e Dan Burr.

O crescimento e a aceitação cada vez maiores das *graphic novels* podem ser atribuídos à opção dos criadores por temas abrangentes e relevantes e à constante inovação em sua abordagem (...) seu entrelaçamento de palavras e imagens, estabelece uma dimensão comunicativa que contribui – de maneira

cada vez mais relevante – para o fazer literário que se ocupa de investigar a experiência humana. (EISNER, 2010: 149)

Eisner (2010:149) chama a atenção ainda para o fato de que hoje, muitas das HQs são vendidas em grandes livrarias, dividindo um espaço antes ocupado apenas pelos livros, e muitas participam de prêmios literários, o que certamente prova que houve uma mudança na forma como essas HQs são absorvidas pela sociedade.

Paralelamente à história dos quadrinhos, uma inovação importante ocorria em meados do século XX dentro do jornalismo. Era o surgimento do *new journalism*, e a utilização, por ele, do livro-reportagem, cujos autores mais consagrados são Truman Capote, Tom Wolfe e Gay Talese. Assim como as *graphic novels* vieram para atender a uma demanda por personagens mais maduros e desenvolvidos psicologicamente, o livro-reportagem surgiu para preencher um espaço que a imprensa diária não conseguia, do relato mais profundo, incorporando elementos da literatura às matérias jornalísticas.

Embora as reportagens em quadrinhos não apareçam sempre no formato de livro-reportagem, é assim que elas melhor se constituem quanto ao aprofundamento do relato. O *new journalism* e outros movimentos subsequentes, como o jornalismo Gonzo e o *new new journalism*, deram uma nova cara ao fazer jornalístico e ampliaram as possibilidades de se trabalhar com o discurso. Poderia se dizer que eles abriram o caminho, juntamente com as transformações no mundo dos quadrinhos, para a possibilidade de uma hibridização entre as duas linguagens. Com as reportagens em quadrinhos, os jornalistas conseguem transmitir ao leitor um acontecimento de maneira que provavelmente jamais caberia em uma reportagem tradicional, publicada em jornais e revistas.

4.4 Jornalismo em Quadrinhos no Mundo contemporâneo

Como tudo que é novo, o jornalismo em quadrinhos não poderia se desenvolver sem um contexto que lhe fosse favorável. Sempre que alguma coisa nova se insere no mundo é porque de alguma maneira está havendo uma mudança na percepção da realidade, na forma como a sociedade a enxerga e isso se reflete na sua representação. No caso desse gênero que vem sendo discutido desde o início deste trabalho, foi preciso que se mudasse, ao menos até certo ponto, a maneira como os quadrinhos eram vistos para que fosse possível produzir reportagens em quadrinhos.

Se hoje, as obras de Joe Sacco têm servido de base para muitos jornalistas que pretendem produzir algo diferente, à parte todas as críticas que o modelo recebeu e tem recebido ainda, isso certamente significa alguma coisa. Muitos ainda vêem os quadrinhos como “coisa” de criança, mas será que da mesma forma como isso era pensado até os anos

60? No tópico anterior foi possível demonstrar que o surgimento dos quadrinhos *underground* e das *graphic novels* no terreno das histórias em quadrinhos e do *new journalism* no jornalismo foram fundamentais para que fosse possível visualizar uma determinada mudança na forma como os quadrinhos poderiam ser utilizados bem como das possibilidades que o jornalismo tinha para produzir um relato aprofundado dos acontecimentos.

Joe Sacco foi um dos primeiros a perceber isso nos anos 90 quando publicou, em 1994, *Palestina*, inicialmente como uma série de nove gibis para depois ser transformada em um livro de dois volumes três anos depois e que no Brasil foram publicadas pela Conrad em 2000 sob os títulos: *Palestina: uma nação ocupada* e *Palestina: na faixa de Gaza*. Nos livros, Sacco procura mostrar a real situação dos palestinos sob ocupação israelense e de que forma isso se reflete na vida deles em aspectos mais fundamentais (Figura 29).

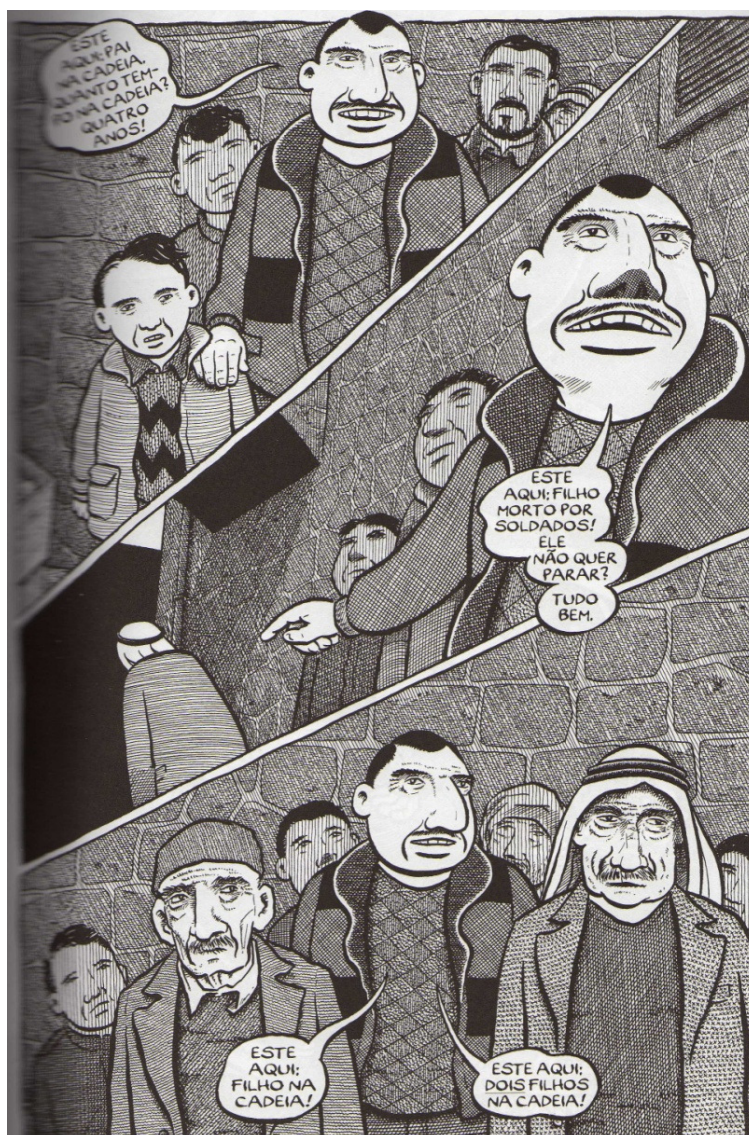


Figura 29 - Povo palestino, por Joe Sacco, disponível em *Palestina: uma nação ocupada*, 1999.⁵⁶

⁵⁶ SACCO, Joe. *Palestina – uma nação ocupada*. São Paulo: Conrad, 1999, p.9.

O jornalista procura fugir do lugar comum e dar voz a um povo que normalmente é retratado pela mídia convencional por pessoas totalmente de fora que muitas vezes receberam as informações de agências de notícias. Para isso, Sacco interage diariamente com a população que se torna fonte e parte constituinte fundamental da narrativa, mostrando diferentes pontos de vista. “Um dos grandes méritos de Sacco – e daí o imenso poder de seus quadrinhos – foi o de ter dado visibilidade aos árabes ‘invisíveis’.” (ARBEX, 2000: 10)

Nessa mesma linha, Sacco publicou ainda obras como *Área de segurança Gorazde – a guerra na Bósnia Oriental, 1992-1995* (2000), *Notes from a Defeatist* (2003) e *The fixer: A Story from Sarajevo* (2003). Além dessas, o jornalista também produziu reportagens menores para as revistas *Details* e *Time*.

O fato das suas histórias terem dado início à popularização do termo jornalismo em quadrinhos não significa, entretanto, que ele tenha sido o único. Antes dele, Art Spiegelman já havia publicado *Maus – a história de um sobrevivente* (1986-1992), uma biografia em quadrinhos publicada inicialmente em capítulos entre 1981 e 1992 na revista *Raw* sobre a luta do pai judeu, durante o holocausto. *Maus* (1986-1992) foi transformado em livro com dois volumes, lançados em 1986 e 1992 e ganhou o prêmio *Pulitzer* em 1992.

Maus [...] não é uma reportagem investigativa tradicional como *Palestina* [...], mas a classificação como jornalismo ainda é cabível. A narrativa, de teor autobiográfico, se dá em dois tempos: no atual, Spiegelman conta a difícil convivência que teve com seu pai Vladek, um judeu verdadeiramente clichê – isto é, mesquinho e pouco emotivo; no tempo passado, a narrativa mostra a dura luta de Vladek para sobreviver em um campo de concentração nazista durante a II Guerra Mundial (DUTRA, 2003: 70).

Um aspecto marcante é que os personagens são desenhados com caras de animais, os judeus como ratos e os alemães como gatos. Isso, no entanto, não deixa a obra menos real, pois as referências são apenas maneiras que o autor encontrou de retratar a realidade de forma a problematizar o preconceito vivido pelos judeus (DUTRA, 2003: 73).

Seguindo a linha das biografias, Will Eisner produziu *Ao Coração da Tempestade* (1991), na qual retrata o período de treinamento para a Segunda Guerra Mundial e Marjane Satrapi lançou *Persépolis* (2001), em que mostra a implantação do regime xiita no Irã. Em ambas, um tema que parece dominar muitas das reportagens em quadrinhos: a guerra e o conflito, que em geral tem certa necessidade de serem contadas de forma diferente, mais realista e ao mesmo tempo mais intimista, humana para não parecer superficial.

Se *Maus*, de Spiegelman, foi desenvolvida a partir do relato do pai e da experiência do próprio autor na relação que eles mantinham um com o outro, *Fax from Sarajevo – a story of*

survival (1998) foi desenvolvida por Joe Kubert a partir dos faxes enviados pelo amigo Ervin Rustemagic que estava vivendo os horrores da Guerra na Bósnia. Era essa a forma que ele encontrava de se comunicar e Joe Kubert, quadrinista experiente, viu nas cartas uma história de vida. Porém, mais do que o relato de uma experiência, *Fax from Sarajevo* (1998) é uma reportagem em quadrinhos de conflito, que mostra as dificuldades enfrentadas por quem viveu de perto, sofreu os horrores, diferente do que costuma aparecer na imprensa tradicional, cujo relato pretensamente objetivo mantém a distância segura dos lugares-comuns.

Uma diferença entre essa e a obra de Sacco salta aos olhos. Em *Palestina* (1994) e *Gorazde* (2000), o jornalista maltês viveu a experiência e relata isso na narrativa sequencial. Já em *Fax from Sarajevo* (1998), Joe Kubert não presenciou os acontecimentos que ele descreve, pessoalmente. A história foi produzida a partir das informações e declarações que recebia do amigo. Trata-se apenas de mais uma forma de se produzir reportagens em quadrinhos. Essa, e a obra que será apresentada a seguir e analisada no último capítulo representam bem as várias possibilidades a que o jornalismo em quadrinhos está aberto.

Levando isso ao extremo, em 2003, a França lançou o reflexo de um trabalho que teve início em 1986, ano marcante para o fotojornalista Didier Lefèvre. Era a primeira vez que partia para o Afeganistão em companhia da equipe Médicos Sem Fronteiras (MSF), viagem que repetiria por oito vezes, tamanho o fascínio que o país havia lhe despertado. Didier não era jornalista de formação, mas soube reproduzir o sofrimento do povo afegão, a cultura, a paisagem, através de desenhos e fotografias no livro *O Fotógrafo – uma história no Afeganistão*, elaborado com o desenhista Emmanuel Guibert e o diagramador Frédéric Lemerrier.

Esta é inclusive a maior inovação de Lefèvre no que se refere ao jornalismo em quadrinhos. Sua técnica vislumbra uma nova possibilidade para a prática jornalística que, ressalvadas as devidas proporções, já havia sido trabalhada por algumas revistas em meados do século XX. Quadrinhos e fotografias constroem juntos a teia de dramaticidade necessária, mas não exagerada, das histórias do mundo real.

A MSF partia em caravanas carregando remédios e equipamentos para ajudar os feridos de guerra. O caminho árduo só podia ser atravessado sobre burros e cavalos. A jornalista Simone Rocha (2010:6), que escreveu o prefácio da edição no Brasil, ressalta que mesmo as fotos tendo sido tiradas há mais de 20 anos, pouco mudou no Afeganistão se levar em consideração a pobreza, as guerras, o cotidiano difícil e invasões sucessivas. No Brasil, os três volumes da história foram publicados pela editora Conrad entre 2007 e 2010.

Pelos exemplos citados é possível observar que as obras de maior expressão utilizaram o formato do livro, que de fato, se mostrará mais adequado ao tipo de relato em profundidade. No entanto, as reportagens em quadrinhos também encontram espaço em outras plataformas, nos jornais, revistas, mas principalmente na internet.

A revista *The New Yorker*, por exemplo, que sempre teve o hábito de utilizar desenhos para ilustrar as reportagens, publica de vez em quando reportagens, contos e críticas em quadrinhos, como ressalta Dutra (2003:54). Já o site *cartoonmovement.com*, editado por Matt Bors, é especialista na publicação de cartoons e reportagens em quadrinhos curtas. Uma das narrativas, *Afghan Life*, publicada em janeiro deste ano, é dividida em seis capítulos e retrata a vida das pessoas no Afeganistão nos anos 90 em meio à insurgência Talibã e a presença das tropas americanas.

Matt Bors revela antes de começar os quadrinhos, que realizou dúzias de entrevistas sobre a experiência do povo local e que retrata a visão do próprio repórter durante o tempo que passou na região. Os desenhos de *Afghan Life* (2011) contrastam paisagens magníficas com cenas cruéis, de miséria, com crianças e cachorros revirando o lixo. Os detalhes impressos nas roupas e nos cenários dispensam a descrição física das personagens. Por elas, sabe-se que ele entrevistou livreiros, senhores de idade, crianças, carteiros e presidiários.

As sequências mesclam dados concretos, como a expectativa de vida dos afegãos e número populacional, com impressões subjetivas do repórter. O repórter vai relatando a viagem e participa ativamente da reportagem, mas a narrativa se constrói pela costura dos diálogos. Como toda grande-reportagem que se preze, Matt Bors reproduz, ainda que não na profundidade que poderia ter feito, aspectos culturais, políticos e econômicos do Afeganistão.

Um aspecto interessante nessa sequência é que o repórter se coloca em um primeiro momento no texto, como narrador, e na imagem, como se estivesse na posição do leitor, como se ele estivesse de frente para o entrevistado, segurando uma câmera, e só o que é quadrinizado é a cena filmada. Já no capítulo três, o desenhista/jornalista aparece na sequência como narrador e personagem, como em muitas reportagens em quadrinhos. O jornalista parece ter feito uma opção narrativa ao abordar os fatos. Quando ele está se comunicando com o povo afegão com o objetivo de mostrar a vida deles sob a ótica deles, o repórter se coloca fora da história. O foco é no entrevistado. Por outro lado, quando não está a “serviço”, relatando aspectos da sua vida particular no Afeganistão, ele se coloca presente. As imagens 30 e 31 ilustram bem esse processo.

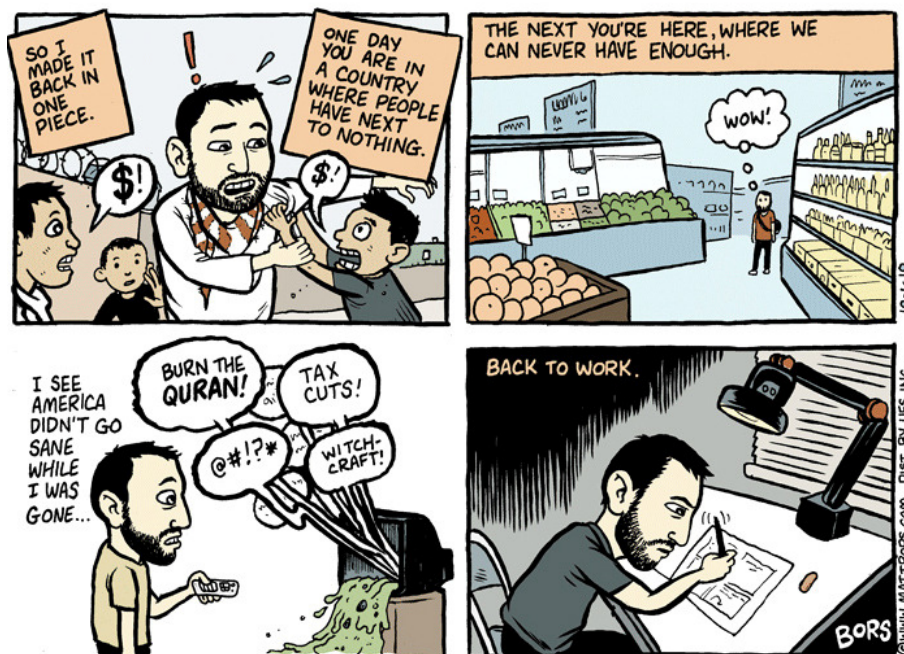


Figura 30 - *Afghan Life, Chapter 3*, por Matt Bors, publicado no cartoonmovement.com, 2010, p.13.⁵⁷

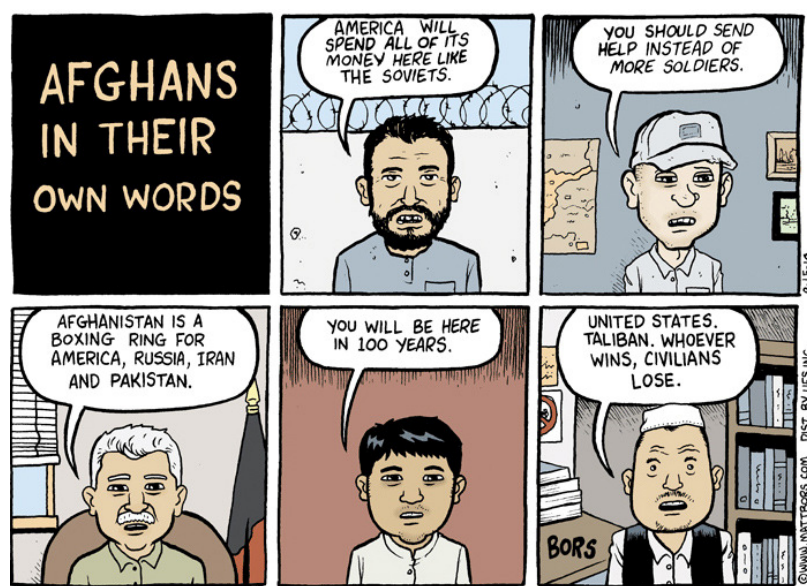


Figura 31 - *Afghan Life, Chapter 3*, por Matt Bors, publicado no cartoonmovement.com, 2010, p.09.⁵⁸

Outro site que se destaca pela produção de jornalismo em quadrinhos é o *archcomix.com* onde pode ser encontrado um link direto de acesso às reportagens em quadrinhos. Ao reservar um espaço próprio para o jornalismo em quadrinhos, o portal reconhece e legitima o gênero para que ele possa se desenvolver e alçar vôos maiores. O site reúne os nomes de jornalistas produtores de reportagens em quadrinhos de vários lugares do mundo, inclusive do brasileiro Augusto Paim⁵⁹, editor do Blog *Cabruuum*.

⁵⁷ Disponível em <http://www.cartoonmovement.com/comic/3>. Acesso em 23 de maio de 2011.

⁵⁸ Disponível em <http://www.cartoonmovement.com/comic/3>. Acesso em 23 de maio de 2011.

⁵⁹ Augusto Paim é jornalista cultural e escreve para a Revista Cultural e o blog *Cabruuum*, disponível em <http://www.cabruuum.blogspot.com/>.

Na sequência intitulada *Juventude: em tempo de crescer*, feita pelo jornalista com desenhos de Ana Luiza Goulart Koehler, a trajetória do time Juventude. A posição do repórter entrevistando Francisco Michelin, a apresentação de fatos como a morte de Jaconi, expressa nas palavras do entrevistado e o uso de aspas para explicitar as citações são recursos utilizados para manter o realismo (Figura 32). Augusto Paim opta pelo uso da terceira pessoa e utiliza com domínio, técnicas cinematográficas, principalmente na primeira e última páginas, que não compõem a narrativa principal, a qual se refere à trajetória do juventude, mas é importante para dar sentido à reportagem.



Figura 32 – *Juventude: em tempo de crescer* – técnicas cinematográficas, por Augusto Paim e Ana Luiza Koehler, publicado na *Continuum Itaú Cultural*, 2010, p. 63.⁶⁰

De um plano mais geral, mostrando o estádio, a “câmera” vai se aproximando até encontrar dois meninos, torcedores do juventude, brincando de “bafo” para disputar figurinhas que no transcorrer da narrativa o leitor entende ser do álbum do juventude. Texto e imagem constroem narrativas paralelas. Enquanto os desenhos dos quadrinhos dão destaque para um tempo no presente, a narrativa textual relembra as vitórias do Juventude que ocorreram no mesmo estádio no passado. Da mesma forma que as imagens vão se aproximando, a parte textual sai do ano de 1994 até os dias atuais.

⁶⁰ Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm>>. Acesso em: 24 de maio de 2011.

Nas três páginas seguintes, Augusto Paim aparece na reportagem realizando entrevistas e reconstruindo a história do time e como ele foi parar na série C. O tempo todo os quadrinhos alternam presente e passado utilizando de forma complementar, texto e imagem. Os textos não são de forma alguma redundantes, pelo contrário, sempre acrescentam informações importantes sobre as imagens. Na segunda página, quando entrevista o escritor Francisco Michelin, o desenhista opta pela variação da perspectiva como alguém que vê de cima, como mostrado na imagem anterior. A variação provoca no leitor a sensação de estar sobre o repórter e o entrevistado, observando tudo sem ser notado, como parte integrante da narrativa. A estrutura dos quadros permite à reportagem caminhar entre presente e passado sem que isso cause estranhamento.

Entre as fontes, um escritor, o fisioterapeuta do time, o assessor de imprensa, um torcedor e o presidente da torcida verde. Todos ressaltam aspectos diferentes sobre o rebaixamento, com forte dose de humanização nos relatos. Na última página, o autor retoma a narrativa da primeira, a cena dos garotos, também de forma paralela, texto e imagem, até que no último quadro eles se juntam: “Qual será a próxima conquista? Ou derrota? O próximo ídolo? Só virando a página para saber...” (PAIM & KOEHLER, 2010: 67). Na imagem em close, o álbum com figurinhas de importantes personalidades do futebol que passaram pelo Juventude, como Felipão, Marcos Senna e Cafu (Figura 33).

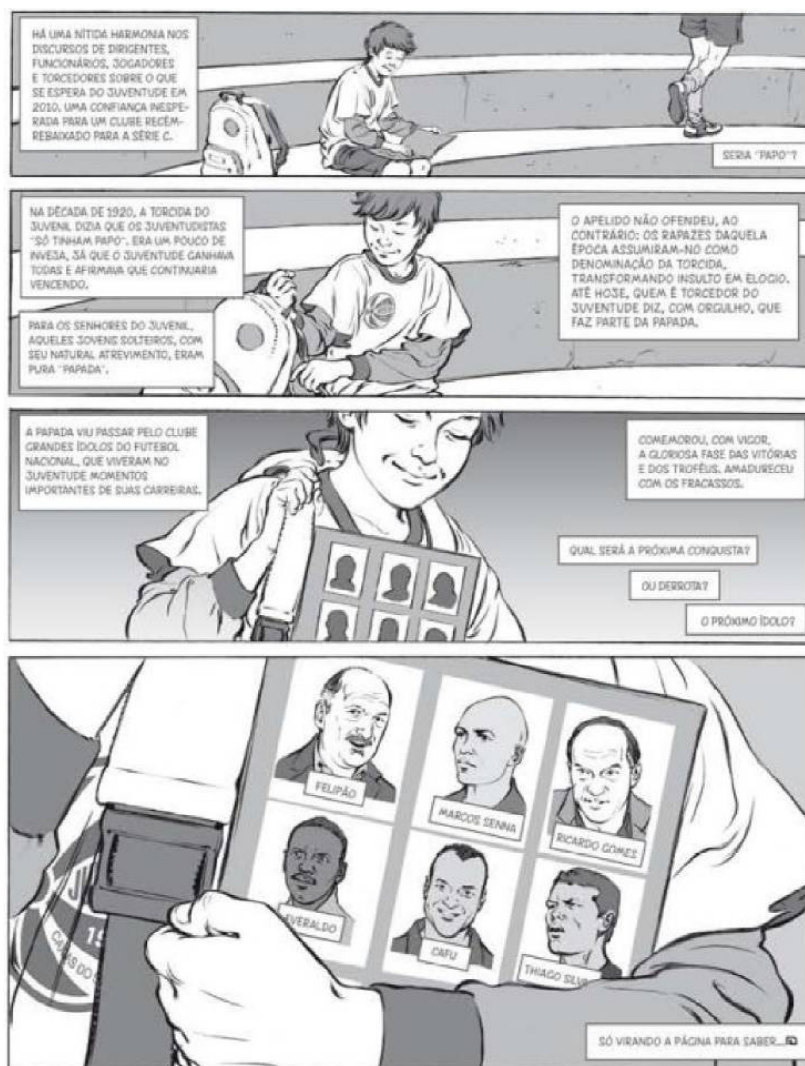


Figura 33 – *Juventude: em tempo de crescer* – Relação entre texto e imagem, por Augusto Paim e Ana Luiza Koehler, publicado na *Continuum Itaú Cultural*, p.67.⁶¹

4.5 A produção de jornalismo em quadrinhos no Brasil atual

Personagens como o Menino Maluquinho, Pererê e Turma da Mônica fazem parte do imaginário coletivo de muitos brasileiros. Ziraldo e Maurício de Sousa, autores das respectivas histórias, são jornalistas, logo, “autores da vida real”, certo? Errado. Não foi por causa de reportagens que eles ficaram tão famosos. Suas histórias, ficcionais, viajam pelo mundo da imaginação e marcaram época em jornais e revistas especializadas no Brasil. Não há quem nunca tenha ouvido falar neles ou sem seus personagens. Suas histórias servem de exemplo de que o Brasil sabe sim produzir quadrinhos e muito bem. Mas será que pára por aí, no mundo ficcional?

⁶¹ Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm>.> Acesso em: 24 de maio de 2011.

Hoje, o Brasil tem se destacado também na produção de expressivas reportagens em quadrinhos, entretanto, ao contrário dos grandes livros-reportagem já produzidos na Europa e nos Estados Unidos e publicados mundialmente, o Brasil se limita a produções pequenas e esporádicas em páginas de jornal e na internet. O gênero ainda é novo e há que se relevar. Muito ainda há para ser explorado, mas, desde a década de 90, os olhos mais atentos têm estado em alerta para os seus efeitos.

Em abril de 1999, o *Estado de São Paulo* publicou uma entrevista em quadrinhos feita pela repórter Patrícia Villalba e desenhistas Fábio Moon e Gabriel Bá com Tom Zé e Otto. Provavelmente uma das primeiras do gênero, foi seguida por outras tentativas como a *Revista Fraude*⁶², disponível na internet, que publicou em dezembro de 2010 uma entrevista em quadrinhos feita pelo jornalista Marcelo Lima com o ex-governador e ex-prefeito Ronaldo Cunha Lima (Figura 34).



Figura 34 - *Entrevista com Ronaldo Cunha Lima*, texto e roteiro de Marcelo Lima; ilustrações de Marlon Tenório e Hécio Rogério, publicada na *Revista Fraude* online, 28 de dezembro de 2010.⁶³

⁶²A Revista é produzida por bolsistas do Programa de Educação Tutorial em Comunicação - Petcom/UFBa e traz matérias de interesse geral do cotidiano e cultura.

⁶³Disponível em <<http://www.revistafraude.com/?p=726>>. Acesso em: 15 de abril de 2011.

A entrevista é apenas parte de uma reportagem maior, também produzida no formato dos quadrinhos, sobre o maior São João do Mundo. Entre 09 e 14 de junho de 2010, Marcelo Lima viajou para Campina Grande, município da Paraíba, para cobrir uma famosa festa popular na região que durava cinco dias. Na reportagem quadrinizada, o jornalista pegou depoimentos do comerciante, prefeito, professor, e outros habitantes da região que poderiam demonstrar variados pontos de vista sobre o São João. Enquanto esta foi publicada na revista impressa, a entrevista foi disponibilizada apenas no site da revista.

Marcelo Lima produziu ainda, junto com a repórter Hortência Nepomuceno, a reportagem *Marcha da Maconha*, em 2008. Em abril deste ano, a justiça decidiu proibir a realização da marcha pela legalização da maconha em vários estados brasileiros, dentre eles, a Bahia. A notícia foi divulgada no portal do *GI*, *Estadão*, *O Globo*, *A Tarde* e outros. Em todos, prevaleceu apenas a informação de que a proibição havia ocorrido e as fontes ouvidas foram os juízes que fizeram a proibição, antropólogos, e um ou outro organizador do evento. Mas mesmo quando esses organizadores, que viveram o problema de perto foram ouvidos, o que se destacou foi o tom de indignação pela proibição da marcha.

Quando o jornal *A Tarde*, de 30 de abril de 2008 divulgou o fato, trouxe como fonte Sérgio Vidal, apresentando-o como estudioso, quando mais do que isso, ele era coordenador local do evento. Na fala transcrita, a falta de assistencialismo do Estado para com os usuários de drogas: “Essas pessoas, viciadas ou não, são discriminadas e não têm acesso à saúde”.⁶⁴ No dia 04 de maio do mesmo ano, data em que seria realizado o movimento, o portal online do jornal *A Tarde* divulgou a prisão de oito jovens que fizeram protesto contra a proibição. Na matéria, o tradicional lead, com informações sobre a prisão. Foram ouvidos representantes da Delegacia de Tóxicos e Entorpecentes – DTE e um dos estudantes envolvidos, candidato a vereador na época.

Tudo isso foi destacado para que fosse possível observar as diferenças entre essas matérias, e a reportagem em quadrinhos produzida por Marcelo Lima (Roteiro e Reportagem), Hortência Nepomuceno (Reportagem) e Fabiano Gummo (Arte), publicada na *Revista Fraude* de 2008/2009. Nesta, os jornalistas ouviram também o já citado Sérgio Vidal, pesquisador do Núcleo de estudos sobre psicoativos da UFBA, informação que nem sequer foi citada pelo jornal *A Tarde*. Afora isso, o mais importante, é o tratamento dado à reportagem e que reflete as potencialidades do jornalismo em quadrinhos.

⁶⁴ GRAMACHO, Herbem. Organizadores protestam pelo direito ao diálogo. *A Tarde*, Salvador, 30 abr. 2008. Salvador & Região Metropolitana, p. 16.

Enquanto no jornal tradicional o discurso se focou na proibição em si, nas prisões, e em um posicionamento de professores contra ou a favor da proibição, a reportagem de Marcelo Lima e Hortência Nepomuceno aborda o ponto de vista dos envolvidos (Figura 35).



Figura 35 – A marcha da maconha. Argumento e Reportagem de Marcelo Lima e Hotência Nepomuceno; arte de Fabiano Gummo, publicado na *Revista Fraude*, 2008, p. 38.⁶⁵

Não são ouvidos delegados nem juízes. O que é perguntado a Sérgio Vidal, não é tanto ou somente sobre o assistencialismo do Estado, mas sobre o início do envolvimento dele com a Marcha, os apoios políticos envolvidos, e mais do que isso, o que representou para os participantes, a proibição do movimento: “(...) essa decisão colocou tudo por água abaixo,

⁶⁵ Disponível em <http://issuu.com/revistafraude/docs/fraude_6>. Acesso em: 15 de abril de 2011.

nosso trabalho de meses e material de divulgação para ser usado lá no dia está perdido! Vou tentar falar com o advogado, mas sei que é uma batalha perdida pelo pouco tempo que a gente tem para recorrer.”⁶⁶

Nas páginas seguintes, os quadrinhos reproduzem a ação violenta e arbitrária dos policiais no dia do evento. Muitas pessoas não puderam ser avisadas, outros, foram para protestar. A reportagem traz na articulação entre texto e imagem, e na imersão do repórter, uma humanização ao relato que não foi encontrada em reportagens mais convencionais. A reportagem, mais aprofundada, traz os antecedentes para contextualizar o movimento em si e informações após, em que Lima e Nepomuceno, falam sobre a soltura dos jovens presos e a mobilização para o próximo ano.

Os enquadramentos variam de acordo com o que se pretende destacar e da relação temporal entre eles. Em alguns momentos, um plano mais geral dá conta do movimento como um todo, em outros, os close-ups enfocam uma expressão, um olhar, que traz um grau a mais de informação para o leitor, além, é claro, do envolvimento pretendido. As imagens não são meramente ilustrativas, mas atuam de forma significativa como parte da narrativa.

Ainda no meio virtual, outra revista eletrônica trabalha com o jornalismo em quadrinhos. A *Revista Catorze* mantém uma seção específica para o gênero desde 2009 e vez ou outra publica uma reportagem em quadrinhos como quando da demolição do estádio de futebol João Machado (Machadão), um dos maiores do Rio Grande do Norte, em junho de 2009 (Figura 36). Na sequência, produzida pelo jornalista Beto Leite, com desenhos de Marcos Guerra, são relatados fatos da experiência pessoal do repórter durante os momentos que passou no estádio na infância.

A narrativa vai de cenas descritivas da paisagem a lembranças do jornalista no passado. A imersão do repórter se dá tanto pelo desenho quanto pelo texto em primeira pessoa que retoma constantemente, no princípio da narrativa, a memória do autor. Em termos de experiência, é possível afirmar que a HQ parte de um plano mais particular a um mais geral, associando a própria experiência dele como comum a milhões de outros brasileiros.

⁶⁶ Disponível em <http://issuu.com/revistafraude/docs/fraude_6>. Acesso em: 15 de abril de 2011.

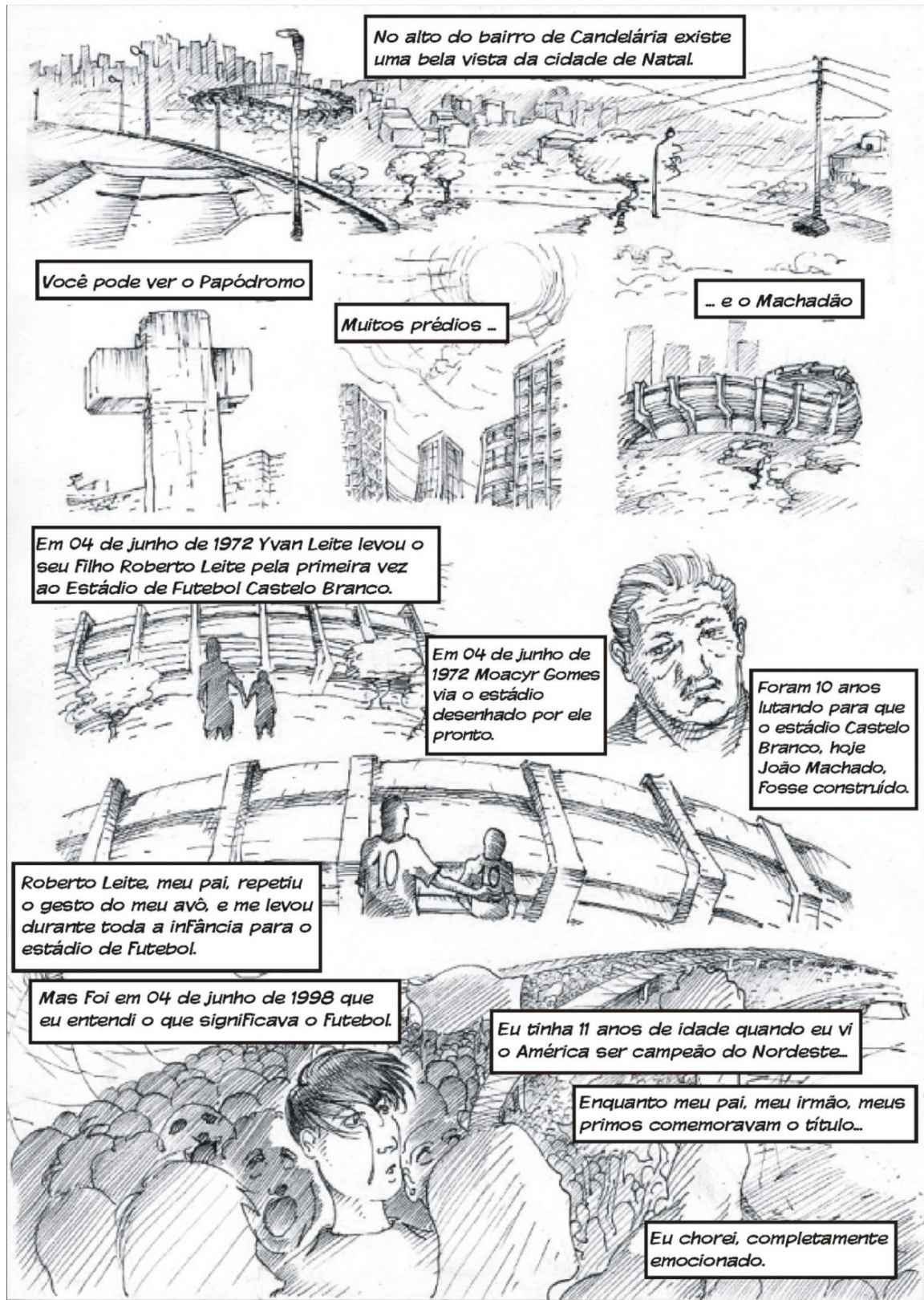


Figura 36 – O que vai ser derrubado com o Machadão, texto de Beto Leite e desenhos de Marcos Guerra, publicado na Revista Catorze, 07 de junho de 2010.⁶⁷

⁶⁷ Disponível em <<http://revistacatorze.com.br/2010/4-de-junho>>. Acesso em: 23 de maio de 2011.

Os primeiros quadros são introdutórios, informando de maneira comum ao resto da imprensa, a derrubada do estádio. Ao mesmo tempo, revela que existe um outro lado que a imprensa não mostrou. Essa característica se fará presente na maioria das reportagens quadrinizadas, como se verá no próximo capítulo. A narrativa faz uso ainda de intensa pesquisa, referências a livros, dados e informações precisas. Beto Leite consegue capturar, por meio das expressões do desenho, a tristeza de Moacir, arquiteto responsável pela construção do Machadão, que normalmente não seriam reproduzidas pela imprensa convencional.

O processo crítico e reflexivo do repórter deixa aberta a possibilidade de interpretação do leitor, além de manter um tom mais intimista, humano, emocional que parece agradar aos leitores cujos comentários podem ser acessados na página da revista.⁶⁸ Em outra reportagem, publicada em 18 de outubro de 2009, Beto Leite e Marcos Guerra produzem uma reportagem do tipo perfil, retratando sinteticamente, a história de vida do flanelinha José Marcos da Silva sob o ponto de vista do repórter e do próprio protagonista. Nos comentários, os leitores enfatizam o caráter reflexivo da reportagem.

Outro exemplo pode ser retirado da experiência dos alunos de graduação Leandro Silveira, Caio Coutinho e Fabio Franco que produziram, em 2006, uma das maiores reportagens em quadrinhos no Brasil ao lançarem como parte do projeto de conclusão do curso de jornalismo no Centro Universitário da Bahia, *Vanguarda: histórias do movimento estudantil da Bahia* (Figura 37), publicada como série de reportagens no jornal *A Tarde*, na Bahia, em 2007. Os estudantes contaram com a ajuda dos desenhistas Franklin Mendes, Tiago Durães e Rodolfo Troll, do designer José Roberto Almeida e da professora orientadora Ana Spannenberg para retratar os momentos vividos pelo movimento estudantil na Bahia entre 1942 e 2003. A história, contada em 30 páginas e dividida em quatro partes, foi baseada, conforme indicado no trabalho, em depoimentos de pessoas que viveram aquelas cenas e reconstruídas a partir de dados históricos de especialistas e pesquisadores.

⁶⁸ Disponível em <<http://revistacatorze.com.br/>>. Acesso em 21 de maio de 2011.



Figura 37 - Vanguarda: histórias do movimento estudantil da Bahia, por Leandro Silveira, Caio Coutinho, Fábio Franco et al, 2006, p.12.⁶⁹

Os jornalistas Leandro Silveira e Fábio Franco com os desenhistas Franklin Mendes e Rodolfo Troll e o designer José Roberto Almeida produziram ainda, em dezembro de 2008, a reportagem em quadrinhos *HIV - sem grupos, sem comportamentos, ninguém está a salvo* para o site *Projeto Vanguarda* (Figura 38), cuja narrativa conta a história de duas mulheres com mais de 50 anos que contraíram o vírus dos seus maridos. A reportagem, ganhadora do prêmio do Congresso *Intercom* na categoria Jornalismo Interpretativo, visa à conscientização

⁶⁹ COUTINHO, Caio; FRANCO, Fábio; SILVEIRA, Leandro. *Vanguarda: histórias do movimento estudantil da Bahia*. Monografia (Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação. Centro Universitário FIB, Salvador, 2007, p.12. Orientador: Prof. Dr^a. Ana Spannenberg.

de um grupo que faz parte do perfil de infectados com o vírus que mais cresce no Brasil, de acordo com o Ministério da Saúde.



Figura 38 - HIV – sem grupos, sem comportamentos, ninguém está a salvo, por Leandro Silveira, Fábio Franco, Franklin Mendes, Rodolfo Troll e José Roberto Almeida, publicado em *Projeto Vanguarda*, 1º de dezembro de 2008.⁷⁰

Além destas, o país chegou a lançar algumas reportagens em quadrinhos em jornais de grande circulação, como a série *Favela S.A* do *Globo*, publicada em agosto de 2008, com quadrinhos de André Mello e roteiro de Carla Rocha e do ilustrador Fernando Alvarus. Construída a partir de longo processo de apuração dos repórteres, que durou cinco meses, o

⁷⁰ Disponível em <http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/n08122008_05.cfm>. Acesso em 23 de maio de 2011.

jornal trouxe, durante uma semana, longa reportagem com diferentes focos sobre a economia das favelas no Rio de Janeiro. Como solução narrativa para ilustrar a reportagem, *O Globo* optou por uma história em quadrinhos que relata através de uma personagem, Terezinha, a vida de um morador que trabalha e mora na favela. A reportagem foi produzida pelos jornalistas Carla Rocha, Cristiane de Cássia, Dimmi Amora, Fernanda Pontes, Luiz Ernesto Magalhães, Selma Schimdt e Sérgio Ramalho.

Mas se as reportagens têm aparecido, sobretudo na internet, discussões sobre o gênero também têm crescido. Uma iniciativa importante que elucida a importância dele no Brasil pode ser observada nas Faculdades Alfa, em Goiânia, que, de acordo com o site *Universo HQ*, incluíram a disciplina de *Estudos de Histórias em Quadrinhos* no quadro do curso de Jornalismo em 2007. Seguindo essa mesma linha, a PUC do Rio Grande do Sul (PUCRS) ministrou em maio deste ano, 2011, um curso de 20hs de jornalismo em quadrinhos com o jornalista Augusto Paim.

Pelos exemplos apresentados percebe-se que o Brasil vem produzindo algumas obras de referência, principalmente na grande imprensa, para retratar fatos cuja amplitude fica melhor reproduzida no formato dos quadrinhos. Por outro lado, a velocidade de produção dos jornais diários dificulta um avanço na expressão do gênero nesse tipo de veículo. Sua utilização, no entanto, aliada aos vários congressos que têm sido organizados e às iniciativas de algumas universidades demonstra que o jornalismo em quadrinhos já vem sendo visto como uma prática legítima e alternativa, às vezes para retratar apenas uma notícia, outras para produção de reportagens mais elaboradas cujo futuro parece ser promissor.

Os próximos capítulos irão abordar como o jornalismo em quadrinhos é estruturado em termos de linguagem, como essa narrativa é construída e o que poderia caracterizar um gênero tão híbrido. Não há ainda um padrão claro quanto à produção das reportagens em quadrinhos, o que torna perigoso tecer características globais. O próximo capítulo fornecerá os insumos necessários para que possa ser feita a análise do livro *O Fotógrafo*, na parte final deste trabalho. Antes, porém, é preciso ter em mente algo que o artista de quadrinhos Scott McCloud disse uma vez:

A comunicação só funciona quando compreendemos as formas que ela pode assumir. O primeiro passo nessa direção é limpar nossas mentes de todas as noções pré-concebidas sobre quadrinhos. Para isso, é preciso separar a forma dos quadrinhos de seu conteúdo. (McCLOUD, 1995:199)

5. Análise das especificidades do jornalismo em quadrinhos

Toda história em quadrinhos, já dizia Scott McCloud em *Desvendando os quadrinhos*, é feita com o objetivo claro de transmitir informações ou provocar reações no leitor. Como outros meios de comunicação, trabalham o tempo todo com a noção de signo, assim definido: “Os signos são qualquer coisa, ou estímulo físico, utilizados para representar objetos, qualidades, idéias ou eventos” (BORDENAVE, 1995: 36), sobretudo os signos icônicos, cujo significante mantém relação de semelhança com o referente, e as chamadas metáforas visuais, construídas a partir de símbolos cujo significado é automaticamente percebido pelo leitor.

Nos quadrinhos, a enormidade de signos icônicos, em geral, se une a outros signos, as palavras, para construir a narrativa de forma harmoniosa. “Palavras, imagens e outros ícones são o vocabulário da linguagem chamada história em quadrinhos” (McCLOUD, 1995: 47). Dessa forma, “o desencadeamento narrativo que se agencia através da concretude material da grafia dos signos icônicos constitui a base-motriz da linguagem quadrinizada (CIRNE, 1982: 17), seja ela ficcional ou não.

Por outro lado, a linguagem jornalística é definida, segundo Lage (1990:36), pelos registros de linguagem, processo de comunicação e compromissos ideológicos. No jornalismo em quadrinhos, da mesma forma que em práticas mais convencionais, o registro da língua precisa ser aceito no meio formal e mais próximo do coloquial. Além disso, o processo é sempre referencial, remetendo a elementos fora da narrativa, no real, e por isso também é influenciado pela sociedade e contexto em que está inserido.

A narrativa no jornalismo em quadrinhos mistura elementos constitutivos dos quadrinhos e do jornalismo, especialmente o que eles têm em comum, como a linguagem simples, concisa e clara. A forma como o leitor vai interagir ou ainda apreender a mensagem que está sendo passada vai depender do autor e das escolhas que foram feitas para o enquadramento, as fontes e documentos utilizados. É pela narrativa e apuração, portanto, que a obra se definirá como jornalismo em quadrinhos ou não. Ao escrever uma obra que representa o real, o jornalista faz uma mediação dessa realidade. Ele trabalha com a interação entre o receptor e a obra e portanto, de certa maneira, deste com a própria realidade. Sendo assim, como ficaria a construção da narrativa no jornalismo em quadrinhos?

5.1 Estrutura narrativa interna

Quem está acostumado a ler histórias em quadrinhos sabe que o trabalho do artista é tão importante quanto o do escritor. Uma narrativa, em geral, é construída a partir da relação entre texto e imagem. Ler estas histórias significa então apreendê-las tanto a nível do desenho

quanto do texto, na relação entre os quadros numa mesma página e entre páginas e não considerando apenas cada um individualmente. Se em uma reportagem mais convencional muitas vezes o texto é mais importante do que a imagem, no jornalismo em quadrinhos, da mesma forma que nas histórias ficcionais do gênero, o leitor deve sempre levar em consideração a articulação entre os dois códigos, visual e verbal. Desenhos aqui são parte constituinte da narrativa e não meramente ilustrativas como muitos o eram no século XIX.

A linguagem mais coloquial assume o comando. Ela amplia o segmento de público ao mesmo tempo em que auxilia na identificação deste com a história narrada. Joe Sacco, por exemplo, leva isso ao extremo quando em alguns momentos de *Palestina* (1994) chega mesmo a usar palavrões, o que a princípio, pensando pelo viés jornalístico, poderia causar certo estranhamento e até conflitos com relação ao modo pelo qual o processo comunicacional deve ou não ocorrer. Mas não é o uso de uma linguagem coloquial e em alguns momentos até esdrúxula que impede a informação de ser transmitida. Não quer dizer que todos os jornalistas agora deveriam seguir essa linha, mas o formato dos quadrinhos torna possível esse tipo de colocação, embora poucos o utilizem realmente.

Quanto aos desenhos, eles devem ser o mais realista possível, certo? Errado. Não é preciso ser absolutamente realista para ser capaz de transmitir uma informação clara e correta. Dependendo do autor e do que ele quer transmitir, eles podem ser mais realistas ou caricaturais ou ainda uma mistura de ambos. Não existe um padrão e muitos jornalistas/artistas preferem utilizar desenhos mais caricaturais porque acreditam que isso traz uma aproximação com o leitor, além de deixar o texto mais leve. Em *Maus*, de Spielgeman, por exemplo, as personagens têm cabeça de animais para se referir mais profundamente à forma que os judeus e alemães eram tratados. Já nas reportagens de Joe Sacco, ele se desenha de forma mais caricatural do que os demais personagens. Outros ainda, conforme indica Dutra (2003:24), preferem traços mais no estilo industrial das HQs americanas ou mesmo expressionistas.

Mas, para além do estilo do desenho, pessoal em cada artista, a maioria das histórias em quadrinhos tem pelo menos um elemento em comum. Elas trabalham com o conceito de conclusão, que consiste na capacidade do leitor de perceber o todo a partir da leitura das partes envolvidas (McCLOUD, 1995: 63). Esse é o princípio fundamental que rege a leitura de uma narrativa sequencial.

O fenômeno da conclusão aparece de forma evidente em todos os meios de comunicação, porém, ainda mais nos quadrinhos, através do espaço entre quadros. Uma história nesse formato não é capaz de mostrar todos os movimentos que compõe uma ação ou

uma cena porque eles seriam infinitos na tentativa de dar a ilusão de movimento. O que ela faz é escolher determinadas posturas que, submetidas ao poder de conclusão do leitor, serão completadas pelas imagens “escondidas” no espaço entre quadros. Ele não é aleatório, mas sim parte constituinte na construção da narrativa e dos sentidos, dando ritmo e movimento.

O entendimento é dado, portanto, pela experiência do leitor que permite imaginar os movimentos que se seguem entre um quadro e outro. “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (McCLOUD, 1995: 67).

Assim como nos quadrinhos, a percepção que as pessoas têm da realidade é fragmentada, uma vez que ela é concebida a partir do que se conhece ou descobre nas fotografias e na mídia. De uma forma ou de outra, trata-se sempre de uma percepção parcial. Sabe-se que embora estejam lendo uma reportagem sobre um determinado assunto, existem outros aspectos que não foram mencionados ou lugares que não foram citados. A condensação das informações é indispensável à reportagem: “condensar ou compactar significa criar aproximação de elementos num segmento narrativo, através da supressão de aspectos intermediários supérfluos.” (SODRÉ, M. & FERRARI, 1986: 76)

Também a partir das suas experiências anteriores, em qualquer reportagem, o leitor é capaz de entender coisas que não estão descritas formalmente no texto de forma a absorver a partir das partes mencionadas, o todo e de que forma aquilo reflete na sua vida ou que significado passa a ter pra ele. Da mesma maneira que nas HQs, “o não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso” (MOTTA, 2005: 13).

No jornalismo em quadrinhos, o conceito de conclusão mistura os dois usos acima mencionados. Na articulação entre os quadros, e no texto jornalístico a partir do que já foi produzido pela mídia sobre o assunto, ou mesmo as visões que se tem inconscientemente sobre o povo ou o fato reproduzidos. No caso de *Palestina* (1994), por exemplo, a visão que temos dos afegãos e mesmo todas as notícias que em algum momento lemos sobre a Palestina são retomados em nosso poder de conclusão para completar o sentido da obra que não pode dizer tudo, mesmo que seja para desconstruir uma visão antiga e formar uma nova.

A estrutura básica de uma história em quadrinhos utiliza como linguagem os balões e as onomatopéias e se fixa no enquadramento de determinadas cenas colocadas sequencialmente e organizadas em blocos significacionais, ou seja, unidades que podem ser formadas por um ou mais quadros a partir de mudanças temáticas ou da relação entre eles na página. Ora, não é também o jornalismo um emaranhado de sequências de acontecimentos

que se relacionam uns com os outros, enquadradas pelo jornalista de acordo com determinadas regras de produção das notícias?

Dessa forma, conforme indica Valle (2007:89), enquanto o quadro se configura como a menor unidade das histórias em quadrinhos, a unidade mínima do jornalismo é a notícia que funciona como um quadro da realidade. No jornalismo em quadrinhos, ao misturar as duas linguagens, “no nível dos enunciados englobados o quadro constitui a unidade significativa mínima, enquanto no nível do enunciado englobante essa função é realizada pelas notícias” (VALLE, 2007: 89).

Em geral, o gênero se estrutura, portanto, de forma sequencial e narrativa, mas será que essa narratividade veio apenas das HQs clássicas? Luiz Gonzaga Motta, no artigo *Análise pragmática da narrativa jornalística*, mostra que não. As matérias publicadas diariamente nos jornais aparecem de forma fragmentada e dividida em editoriais, aparentemente independentes umas das outras. O que o pesquisador defende é que o texto jornalístico também se estrutura em narrativas que poderiam ser reconstruídas tomando-se as várias notícias sobre um mesmo tema e construindo o que ele chamou de “acontecimento jornalístico” (MOTTA, 2005:3).

Nos quadrinhos, assim como no jornalismo, a narração é construída pelo leitor que une mentalmente no caso das HQs, os quadros e os espaços entre quadros, e no caso do jornalismo, a partir da memória que ele tem das notícias já divulgadas sobre aquele fato.

Os fatos saltam sobre o leitor. Por isso, é comum os jornais terem de explicar o que está acontecendo (as infografias, os “entenda o caso”, etc.). Observar que essas situações correspondem, com algumas particularidades, à analepse (*flashback*) das narrativas ficcionais. São reforços para memória cultural do receptor, conexões que faltam e precisam ser trazidas para a compreensão das relações. Há também depoimentos de autoridades, técnicos, etc., que recuperam fragmentos anteriores de significação necessários à reconstituição semântica do enredo. São estratégias de linguagem, movimentos retrospectivos para recuperar a memória de eventos ou episódios anteriores ao presente da ação e têm uma funcionalidade orgânica na história. (MOTTA, 2005: 6)

A narrativa sequencial, tão inerente às histórias em quadrinhos a ponto de assim as definirem, aparece, portanto, de alguma maneira também no jornalismo. Em 07 de abril de 2011, por exemplo, quando houve a tragédia na Escola Tasso da Silveira, em que um ex-aluno, Wellington Menezes atirou e matou 12 crianças, os meios de comunicação a cada dia publicavam uma sequência da notícia, atualizando o leitor sobre o destino das crianças, do assassino e da própria escola. “Ao estabelecer sequências de continuidade (ou descontinuidade), as narrativas integram ações no passado, presente e futuro, dotando-as de sequenciação” (MOTTA, 2005: 2).

Isso permitiria concluir que no jornalismo em quadrinhos, mantendo a estrutura de pensamento que tem sido feita, os quadros constituem uma narrativa sequencial a partir de elementos da realidade que foram tomados, mantendo claramente a função referencial do jornalismo.

Assim como nas HQs, na narrativa jornalística há personagens, só que reais. São as fontes, as vítimas, os políticos e todos aqueles que dão voz ao texto jornalístico. No jornalismo em quadrinhos isso se torna ainda mais evidente porque ele faz visíveis as fontes não apenas com desenhos e fotografias, mas mostrando a relação entre fonte e repórter, entre fontes e com o próprio leitor. Os desenhos fazem ver as relações e deixam o relato mais humano, aos moldes do que faz o jornalismo literário.

Sobre a percepção dessas personagens, Motta (2005:7) ressalta os estudos de Mesquita (2002). Segundo os autores, os leitores tendem a identificar vilões e heróis nos personagens da vida real que compõe as narrativas jornalísticas. Há, portanto, na forma como são identificadas essas personagens-fonte, uma correlação direta entre as pessoas da vida real e das histórias em quadrinhos. Além disso, uma observação importante. Personagens sejam da autoridade, da vítima ou de qualquer pessoa que aparece na mídia são tudo que o leitor de fato conhece, pois é a partir da construção que o jornalista faz que a personalidade torna-se conhecida. (MOTTA, 2005:7) Esse princípio se mantém no jornalismo em quadrinhos cujos personagens são construídos a partir da experiência do jornalista, por mais neutro que se tente ser. Nessa prática, o repórter pode se tornar narrador e personagem, e neste caso, interage com os demais de forma a conduzir a narrativa tanto pelo que está presente nos recordatórios⁷¹ quanto nos diálogos.

A partir do que foi dito até agora fica evidente que muitos dos elementos que constituem as histórias em quadrinhos em geral também estão presentes no jornalismo diário, claro que não da mesma maneira. De qualquer forma, deveria diminuir o estranhamento que a princípio o jornalismo em quadrinhos parece causar. O gênero que vem se construindo mistura os componentes de ambas as narrativas e constrói uma nova linguagem híbrida e que por isso aumenta as possibilidades construtivas das práticas jornalísticas.

Estes [os quadrinhos] são aqui vistos como um novo suporte no qual o jornalismo pode dar um salto além no que tange à concepção construtiva da notícia, aliando conceitos estéticos. [...] Joe Sacco e os demais asseclas do jornalismo em quadrinhos não inovam na apuração, mas sim na forma como apresentam a reportagem, e com isso mudam, mesmo que timidamente, uma parcela do campo comunicacional. (GOMES, 2010: 40)

⁷¹ Local na história em que vem escrita a narrativa ou comentários do autor, inseridos nos quadrinhos.

Essa também é a opinião do jornalista Augusto Paim que entre 2010 e 2011 publicou no *blog Cabruuum* uma descrição sobre o processo de pauta, apuração e roteiro da reportagem sobre o Juventude, apresentada no capítulo anterior. Pouco há de diferente. Para ele, uma reportagem em quadrinhos precisa, assim como qualquer outra, do “cruzamento de informações, reconhecimento do cenário e da cronologia da pauta, percepção de quem são os principais personagens e quais são os principais eventos da história.”⁷²

O processo de apuração no jornalismo em quadrinhos mantém as características de qualquer outra reportagem, variando os elementos de um jornalista para outro. Em geral, parte-se de um processo de pesquisa e ambientação, observação, imersão, contato com as fontes, registro das informações em blocos de anotação e máquinas fotográficas. Mesmo que Sacco não reproduza fotografias, ele as utiliza para reproduzir em desenhos, semelhante ao que era feito muitas vezes nas primeiras reportagens em quadrinhos do século XIX, abordadas nos primeiros capítulos deste trabalho.

Mas para que uma reportagem em quadrinhos seja bem feita, é preciso que o desenhista também participe da apuração, se não indo ao local do acontecimento, ao menos se interagindo de tudo quanto for possível, como depoimentos, fotografias e anotações pessoais do repórter. Caso contrário, não se produzirá uma narrativa em quadrinhos na qual texto e imagem são juntos a reportagem. É imprescindível a observação do cenário, das pessoas e de todo detalhe que se fizer presente.

Os quadrinhos, enquanto linguagem, exigem, portanto, que o assunto a ser abordado, definido na pauta, além de ter interesse jornalístico, renda em termos de imagem. Para Paim, nem todas as pautas são adequadas para o formato dos quadrinhos. Assim como há determinados assuntos que servem de pauta para a TV e não para o impresso, há pautas que interessam ao formato dos quadrinhos e outras não. Ou então, como destaca, se for o mesmo assunto, ao menos a abordagem será diferente. Às vezes uma reportagem nem mesmo é pensada originalmente para o formato dos quadrinhos no momento da pauta. Posteriormente é que é feita a opção pela necessidade de dizer algo além do que uma reportagem convencional conseguiria dizer. Não à toa há um número considerável de reportagens em quadrinhos, desde o século XIX, sobre assuntos de guerra, revolta, conflitos, assuntos cuja expressividade e sentimento é difícil passar. Em todos os casos, a “primeira tarefa do jornalista é *saber o que deve publicar*”. (ERBOLATO, 1991:19)

⁷² PAIM, Augusto. Diário de Bordo, parte 2: apuração. *Blog Cabruuum*, Porto Alegre, 20 set. 2010. Disponível em <<http://cabruuum.blogspot.com/2010/09/diario-de-bordo-parte-2-apuracao.html>>. Acesso em 24 de maio de 2011.

Entretanto, para produzir uma reportagem no formato dos quadros, é preciso mais do que a elaboração da pauta e intensa apuração. Durante a estruturação da narrativa e organização das informações, há quem opte pela elaboração apenas de um argumento prévio, como indica Dennis O’Neil (2005:26), em *Guia oficial DC comics: roteiros*, em que as informações principais são esboçadas para que os desenhos possam ser feitos pela equipe de arte em seguida. Outros preferem roteiros completos, com informações detalhadas dos cenários, ângulos, diálogos e legendas. E há quem utilize uma espécie de mistura de ambos, como o fez Augusto Paim em *Juventude: em tempo de crescer*. Nesse caso, o pré-roteiro foi elaborado em conjunto por ele e a desenhista para organizar as informações e depois ele montou um roteiro completo para que ela fizesse a arte. Em entrevista à autora deste trabalho, o jornalista Marcelo Lima, escritor e roteirista da já citada reportagem *Marcha da Maconha* (2008), assim descreveu essa etapa: “Escrevo o argumento, depois escrevo página a página, quadro a quadro, fala a fala. Penso nos quadros e a ordenação de acordo com o que história vai contar.”⁷³

Por se configurar como uma narrativa sequencial fragmentada, o jornalista/desenhista precisará escolher as imagens que melhor conseguirão levar o leitor a completar o significado daquelas que estão localizadas entre os quadros. E mais, ele terá que pensar, durante a produção do roteiro, na escolha das informações que serão reproduzidas. Em qualquer matéria jornalística, seja ela televisiva, radiofônica, impressa ou em quadrinhos, a seleção está presente porque independente da plataforma o que o jornalismo produz são versões da realidade.

Considerando ainda que “[...] os quadrinhos são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual, vozes individuais ainda têm chance de ser ouvidas”, (McCLOUD, 1995: 197) pode-se dizer que eles vieram para suprir uma necessidade no jornalismo cujas vozes são quase sempre as mesmas. No jornalismo em quadrinhos, cada personagem conduz ele próprio, em conjunto e sob orientação do repórter, a narrativa jornalística.

5.2 As noções de tempo

Como o homem percebe o tempo? De que maneira os meios de comunicação trabalham com ele e como isso se relaciona com a experiência individual do receptor? Existem inúmeras maneiras de se pensar o tempo e mesmo de construí-lo. O tempo é percebido pela sua passagem, pela duração de uma ação, pelas sensações físicas de fome,

⁷³ LIMA, Marcelo. *Entrevista*. 15 de maio de 2011. Anexo I, p. I.

sono e o materializamos pela medição das horas nos relógios, pelos calendários, e outros sistemas que variam em cada sociedade.

Os meios de comunicação, cada qual ao seu modo, trabalham com a noção de tempo na produção das mensagens a partir de linguagens e estruturas próprias e visando objetivos específicos. Para o propósito deste trabalho, será analisado apenas a construção da percepção do tempo nos quadrinhos e no jornalismo e de que forma isso se manifesta no jornalismo em quadrinhos.

Já foi falado do efeito de conclusão presente nas HQs que permite ao leitor completar o sentido das informações que não estão presentes nos quadros e sim no espaço entre eles, aparentemente invisível. É também a partir desse efeito que o tempo e a indicação de movimento são construídos. Entre um quadro e outro, houve uma mudança na cena que indica que algum tempo se passou entre os dois para que se chegasse àquela determinada posição.

Mas o tempo nos quadrinhos, conforme indica Scott McCloud (1995:95), também é construído no interior do quadros, através das falas, das onomatopéias, da relação entre as personagens de uma mesma cena e do tamanho dos quadros. O tempo é medido pela ação cuja duração já é conhecida pelo leitor. Uma gota pingando, o disparo de uma arma, um aperto de mão, a duração de uma palavra ou de um olhar são elementos que constituem a noção de tempo. Dependendo da composição do quadro, ele pode levar até quase um minuto para ser lido enquanto outros duram apenas alguns segundos.

O tamanho também interfere na percepção. Quadros mais esticados, por exemplo, passam a sensação de alongamento do tempo, que podem indicar uma pausa maior para criar suspense. Há, de certa maneira, uma suspensão do tempo. Por outro lado, seguindo a mesma linha de raciocínio, proposta por Will Eisner (2010), quadros mais estreitos fragmentam o tempo e podem ser usados para criar sensação de angústia, ansiedade e medo, assim como o formato dos balões que pode manifestar desde falas simples, gritaria, até pensamentos.

Muniz Sodré e Maria Ferrari (1986:95) indicam um procedimento semelhante nas reportagens a partir de uma separação entre tempo de texto e tempo da história. Enquanto este se refere às marcações temporais claras, com expressões como “hoje de manhã”, “no domingo”, aquele diz respeito ao modo como os fatos são colocados no texto. Assim, dependendo do efeito que se quer alcançar, uma reportagem pode retardar o tempo, a partir da suspensão da narrativa, acelerar ou mesmo mudar de espaço a que se reporta apenas de um parágrafo pro outro. É assim que se mantém a tensão necessária para prender a atenção do leitor.

Voltando aos quadrinhos, além do tamanho, a presença ou não do requadro, linha que delimita os quadros, pode indicar ações atemporais, simultâneas, flashbacks ou ações cronológicas. Há, portanto, a partir dos quadros, uma relação próxima entre tempo e espaço (nos quadros) nas histórias em quadrinhos. “Quando aprendemos a ler quadrinhos, aprendemos a perceber o tempo espacialmente, pois, nas histórias em quadrinhos, tempo e espaço são uma única coisa” (McCLOUD, 1995: 100).

No jornalismo tradicional, o tempo também pode aparecer sob diferentes maneiras. Apesar de em geral, trabalhar com a noção de tempo atual, presente, o jornalismo adquire diferentes noções dependendo da plataforma em que está inserido. No jornal, as notícias referem-se aos acontecimentos do dia anterior; na televisão, os leitores são informados em horários pré-programados, sobre os principais fatos do mesmo dia e na internet as notícias se apresentam para o leitor a todo instante, momentos após o ocorrido.

Em todas, as constantes referências ao tempo do acontecimento parecem ser regra e são construídas de modo a fazer o leitor acreditar que está no presente, além de conferir veracidade ao relato. Cada uma gera a necessidade de um tipo de leitura e de apreensão do real diferentes. O tempo de recepção de uma reportagem televisiva não é o mesmo da leitura de um jornal que por sua vez é diferente do tempo gasto nas notícias *online*.

Os textos jornalísticos relatam um acontecimento que ocorreu em dado momento em um passado recente ao mesmo tempo em que constroem a noção de presente ao tornar esses fatos públicos. Estes, por sua vez, são constantemente atualizados quando comentados pelos leitores. Franciscato (2005:2) distingue cinco tipos de noções de tempo presentes no jornalismo: instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, novidade e revelação pública. Essas categorias, cada uma ao seu modo, teriam sido aperfeiçoadas ao longo da história com o desenvolvimento de novas tecnologias e meios de transporte que trouxeram a possibilidade de transmissão de informações por longas distâncias, bem como aceleraram o processo de produção das notícias, tornando-as cada mais instantâneas, simultâneas e com uma periodicidade cada vez mais freqüente.

Essas noções aparecem em graus diferentes nos principais meios de comunicação. O jornalismo diário trabalha com o passado recente/ presente e procura cada vez mais divulgar o fato em um tempo próximo ao do evento ocorrido, o que significa divulgar uma ampla gama de acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo e são recebidos aos montes pela redação que precisa selecioná-los. O tempo define o que será notícia pelo caráter recente e corresponde também à periodicidade com que as matérias são publicadas, bem como à

duração do processo de produção de acordo com as determinações jornalísticas (FRANCISCATO, 2005:3). Dessa forma:

A temporalidade jornalística possui pelo menos três pólos: um está no objeto noticiado, cujo movimento orienta os procedimentos da atividade jornalística; um segundo pólo é o da própria instituição, que possui seus movimentos próprios, suas regras, princípios, exigências e possibilidades; o terceiro é o tempo do leitor, relacionado às formas individuais e coletivas de experiência do tempo, as quais são construídas também pela intervenção da instituição jornalística. (FRANCISCATO, 2005: 3)

Já as reportagens em quadrinhos, essa urgência do agora perde um pouco o sentido. A produção de uma reportagem nesses moldes envolve grande tempo para uma apuração rigorosa, uma vez que certos detalhes precisam ser apreendidos. Assim como as duas linguagens, a do jornalismo e a dos quadrinhos se misturam, conforme verificado, as noções de tempo também são trabalhadas sob duas formas. O tempo a que se refere o fato jornalístico retratado no formato dos quadros não é necessariamente o da atualidade, embora isso não seja totalmente impossível, sobretudo quando usado, ainda que raramente, para reproduzir leads. Tendo por base a afirmação de Cremilda Medina em entrevista a Edvaldo Pereira Lima, pode-se dizer que o tempo no jornalismo em quadrinhos não apenas trabalha com o passado, presentificando-o, como trabalha com um assunto atual no que se refere ao fato de ser contemporâneo. Não é necessário correr contra o tempo para produzir. *O Fotógrafo*, por exemplo, levou mais de 15 anos para ser produzido e mesmo hoje continua atual.

Para ler uma reportagem em quadrinhos, não é necessário fazê-lo no momento em que foi concebida. A leitura continuará clara mesmo anos depois de ter sido produzida. É claro que em alguns casos uma pesquisa talvez se faça necessária sobre o contexto. Além disso, são reportagens que não podem ser lidas durante o café da manhã, no intervalo do almoço ou durante o trajeto para o trabalho. As reportagens em quadrinhos exigem um tempo maior de leitura para que o leitor consiga apreender todas as informações que estão sendo passadas, no plano visual e verbal.

O JHQ, com essas características de produto investigativo-estético, documentário-poético, apresenta-se, portanto, como um trabalho jornalístico *lento*, com *ritmo* próprio. Ele vai quase que na contramão: na era do link e do mundo ao alcance de um clique, trata-se de uma proposta que exige mais tempo para ser confeccionada e para ser fruída. (GOMES, 2010: 50)

Mas será que apenas na apreensão que o jornalismo em quadrinhos difere do convencional? Não haveria nenhuma outra particularidade, construída no hibridismo das duas linguagens? É claro que sim. A relação será descrita então a partir das possibilidades a serem trabalhadas no jornalismo em quadrinhos, uma vez que não há obrigatoriedade de nenhum critério, nem padrão definidos.

A dinâmica dos quadros, já demonstrada, traz ao jornalismo a possibilidade de ir ao passado e presentificá-lo na mesma narrativa. O passado não é apenas mencionado, mas apresentado como parte constituinte da narrativa, muitas vezes sendo reconstruído com base em informações obtidas com as fontes, livros, ou experiências particulares dos repórteres. Em um quadro o jornalista fala do acontecimento em si, do fato presente e principal e no seguinte pode estar no mesmo lugar ou em outro, há anos atrás, sem que isso cause prejuízo de sentido, muito pelo contrário. A maioria das pessoas já leu quadrinhos pelo menos uma vez na vida e, mesmo sem perceber, aceitou as mudanças espaciais e temporais provocadas pelos cortes entre um quadro e outro. Isso de alguma maneira fazia sentido. Do mesmo jeito é no jornalismo em quadrinhos.

O enquadramento da realidade se dá, a partir de então, em espaço e formato definidos pelos quadros, cuja imagem e ilusão de movimento tornam a informação mais “real” aos olhos do leitor. Nas reportagens em quadrinhos, ele ocorre tanto no âmbito dos quadros, a partir das cenas que irão reproduzir quanto no recorte da realidade que se opta por fazer. Cada quadro representa um plano que se separa do outro pelo corte necessário imposto pela linguagem, cuja base está na representação de imagens fixas. Os cortes que irão constituir os limites dos enquadramentos podem ser espaciais, temporais ou espaço-temporais.

É dessa forma que as reportagens em quadrinhos constituem os espaços e o tempo da narrativa do real. Assim, quando um artista desenha um quadro, ele está enquadramento espaço e tempo determinados. Os cortes acima mencionados criam as chamadas elipses que por sua vez serão apreendidas pelo poder de conclusão do leitor. Cirne (1975:41) destaca que as elipses podem ocorrer apenas em virtude da necessidade do corte, mas mantendo a mesma cena, o que ele chama de pequena elipse, ou então para indicar uma mudança espacial e temporal, as grandes elipses. Ambas aparecem nas reportagens quadrinizadas, mas esta última em especial confere um recurso importante ao jornalismo, porque lhe permite recorrer ao passado para contextualizar o presente dentro da narrativa principal.

A narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse (resultante do emprego numeroso, visto que necessário, de cortes espaciais e espaço-temporais) a sua marca registrada: a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre a descontinuidade gráfico-espacial. [...] O corte, em si, já indica uma particular situação elíptica, impondo ao consumidor uma leitura de imagens ocultas ou subentendidas pela narrativa. (CIRNE, 1975: 39-41)

Sacco, por exemplo, em *Palestina*, faz uso dos quadros de forma que só alguém que realmente conhece as potencialidades narrativas da imagem poderia fazer. Na página seis, uma grande imagem de um navio aparece em destaque. Em analogia, o quadro parece criar

uma transição, como se o navio transportasse o jornalista em conjunto com o leitor para alguns anos antes, em Berlim. Há um corte espaço-temporal consistente. A narrativa do passado é presentificada nos diálogos como se entrássemos na mente de Sacco e revirássemos as suas memórias. Na página oito, um novo quadro, o mesmo navio aparece distante, se afastando, carregando com ele o passado para que a narrativa possa voltar ao presente no quadro seguinte (Figura 39).



Figura 39 – Relação entre quadros de páginas diferentes, por Joe Sacco, disponível em *Palestina: uma nação ocupada*, 1999⁷⁴

O exemplo mostra que mesmo que a narrativa dessas reportagens seja predominantemente cronológica, como em geral o é, saltos no espaço e tempo são possíveis. Eles ampliam a narrativa, assim como os tamanhos e formatos dos quadros que fazem o leitor sentir a emoção da cena, a aflição do momento, a angústia, ou a estabilidade. Nas reportagens em quadrinhos, portanto, a informação encontra-se tanto nos textos, seja em balões ou recordatórios, quanto na imagem.

Quando lemos uma história em quadrinhos, portanto, estamos lidando com diferentes noções de tempo. Além daquele que é construído na relação entre os quadros e no interior deles, há o tempo que o leitor leva para ler a obra e o tempo em que a ação realmente ocorre. No caso do *Fotógrafo*, por exemplo, podemos levar duas horas para ler uma história cujos fatos aconteceram no transcorrer de dois meses. Para os quadrinhos jornalísticos, no entanto, isso pouco importa, desde que as informações sejam necessariamente transmitidas. Assim, é possível que “um mesmo número de páginas cubra lapsos de tempo variados” (BARTHES, 1987: 147)

⁷⁴ SACCO, Joe. *Palestina – uma nação ocupada*. São Paulo: Conrad, 1999. p. 6-8.

O que esse trabalho quis mostrar foi que, embora o jornalismo em quadrinhos apareça em um primeiro momento como algo estranho, quando dissecado ele nos mostra que muitas das características que lhe atribuímos já estavam presentes de certa maneira na prática jornalística e nas histórias em quadrinhos separadamente. A partir dos elementos de cada uma, surge uma terceira linguagem, que em termos jornalísticos, não apenas traz novas possibilidades, como enriquece o tratamento dado à informação e lhe confere uma extensão maior para a compreensão do mundo. Assim:

A linguagem pictórica é, sem dúvida, um instrumento comunicacional extremamente poderoso. [...] A recepção/percepção da mensagem é quase imediata e pode cruzar barreiras como nacionalidade e origem social, mas, principalmente, a comunicação através de imagem pode mostrar o mundo de um ponto de vista mais abrangente, como se o artista nos convidasse a observar uma paisagem de cima de uma montanha, seja uma representação da sociedade com um todo ou do indivíduo, da história universal ou de um momento congelado no tempo. (ARAGÃO, 2002: 48)

5.3 Elementos do jornalismo literário

Como todo novo gênero, o jornalismo em quadrinhos ainda não se definiu por completo e há quem utilize o formato dos quadros sem explorar todas as suas potencialidades, inclusive no que tange ao aprofundamento jornalístico. Mas como diz Lima (1993:51), toda nova prática surge apoiada em características de outras que já existem, ela nunca se configura como algo totalmente novo e é assim também que tem se desenvolvido o jornalismo em quadrinhos.

Uma das propostas deste trabalho é mostrar que mesmo sendo um gênero novo dentro do jornalismo, com características próprias, o jornalismo em quadrinhos apresenta alguns elementos do jornalismo literário contemporâneo, o que pode servir para facilitar o entendimento dessa prática. O jornalismo literário não é um gênero fechado, já moldado e definido por jornalistas de outros tempos, ao contrário, ele traz possibilidades de experimentação da qual o jornalismo em quadrinhos pode fazer parte e que, por sua vez, também constituirá um novo campo de experimentações, conforme se verá no mais adiante.

Quando o termo *new journalism* surgiu por volta dos anos 1960, misturando jornalismo com técnicas literárias e levando isso ao extremo, não faltaram críticas de jornalistas conservadores que não se furtavam a apontá-lo como sendo qualquer coisa menos jornalismo. Agora, com o jornalismo em quadrinhos, as mesmas críticas voltam a aparecer, dessa vez, pelo fato dos quadrinhos serem imediatamente associados à ficção ou literatura infantil. Logo, sua utilização poderia produzir qualquer coisa menos jornalismo.

A proposta desenhada pelo *new journalism*, por sua vez, tanto criou caminhos próprios quanto se inspirou numa outra tradição do jornalismo, existente desde muito antes de Truman Capote fazer história com seu premiado trabalho *A sangue frio*. Essa tradição é o jornalismo literário, assim denominado pela incorporação de recursos e técnicas de captação e redação provenientes da literatura (LIMA, 2003: 10)

O que o jornalismo literário propõe, e é nisso que se constitui também até certo ponto o jornalismo em quadrinhos, é uma nova forma de contar o fato, mais profunda, com um texto mais trabalhado, criativo, fugindo da padronização das redações. Dessa maneira, a reportagem, e aqui incluo o formato dos quadrinhos, não apresenta apenas uma verdade, mas várias verdades, mostrando o outro lado dos acontecimentos, ou fatos que normalmente passam despercebidos pela mídia convencional.

Entre as características propostas por Edvaldo Pereira Lima no site *Texto Vivo* para o jornalismo literário, Felipe Pena (2008:105) ressalta a imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos, digressão e humanização. Essas características, já analisadas pelos pesquisadores Ana Paula Oliveira e Mateus Passos na obra de Joe Sacco, no artigo *Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos*, também estão presentes em várias outras narrativas jornalísticas sequenciais, em maior ou menor grau, mas, sobretudo, quando apoiadas pelo formato do livro, o que indica uma possível abertura para uma caracterização mais sistemática do gênero.

Evidentemente, nem todo artista produz da mesma maneira. A forma de se relacionar com as fontes, a escolha dos enquadramentos, o traço do desenho, a diagramação dos quadros, bem como os formatos que eles adquirem na construção da narrativa são parte do estilo de cada autor. Em Sacco, por exemplo, o jornalista interage diariamente com a população local e desenvolve uma intimidade que ajuda na obtenção de detalhes da vida pessoal deles que mais tarde farão parte da constituição da personagem; Lefèvre, por outro lado, mantém uma relação muito próxima com a equipe da Médicos Sem Fronteiras, suas principais fontes, e uma relação mais indireta na maior parte da obra, com os afegãos locais. Sacco prefere usar apenas desenhos. Didier mescla com fotografias. Além disso, nem sempre é o jornalista que desenha, nesse caso, além das escolhas do repórter há também as do artista. Cada reportagem em quadrinhos é, portanto, uma produção autoral.

No entanto todos, cada um ao seu modo, precisam investir em pelo menos alguns dos seguintes recursos: intensa pesquisa, levantamento de dados estatísticos, fotografias, trechos de jornais, mapas, para contextualizar e relatar um acontecimento ou os vários acontecimentos de uma única reportagem a partir de informações concretas. Mas talvez o que mais chame a atenção nesse gênero que tem se desenhado é o forte caráter testemunhal, seja do repórter, ao

narrar sua experiência particular transformada em acontecimento, ou das fontes que reproduzem suas memórias, vivências e emoções de forma a tornar a narrativa mais humanizada. Em ambas as situações prevalece o tom testemunhal de quem realmente viveu essas histórias.

A humanização do relato, normalmente, ocorre pelo compartilhamento dessa experiência do narrador-repórter ou do protagonista, como ocorre em *Fax From Sarajevo*, de Joe Kubert. Em geral, colocando seus apontamentos pessoais sobre as situações que está presenciando, não interferindo no relato das fontes nem mesmo necessariamente influenciando a opinião do leitor que tem margens muito claras para reflexão. No site da *Revista Catorze*, por exemplo, os leitores tecem não apenas comentários a respeito da qualidade do trabalho, mas evidenciam o que aquela obra os fez pensar.

Outro recurso para trazer a humanização do relato além dos depoimentos das fontes e da presença do jornalista é a possibilidade de mostrar as personagens da vida real em situações corriqueiras, do seu dia-a-dia, enquadrar citações que dizem, nas entrelinhas, mais sobre o entrevistado e a forma como ele pensa do que qualquer descrição externa, e revelando ainda, de todas as personagens, seus medos, aflições, traumas, ideologias e perspectivas futuras. A fonte não diz apenas o que pensa, mas mostra o que sente por meio do desenho dos quadrinhos. Esse último recurso normalmente aparece mais nos livros-reportagens e bem menos em outras plataformas.

Isso se torna ainda mais relevante quando algumas dessas reportagens trazem à tona temas de povos culturalmente distantes, como em *Afgan Life*, de Matt Bors, *O Fotógrafo*, do trio francês Lefèvre, Lemercier e Guibert, *Palestina* e *Gorazde*, ambos de Joe Sacco. A narrativa busca reproduzir os aspectos culturais, os detalhes das vestimentas, o tipo de olhar e de expressão, o estilo de cabelo, os tipos de negociação, as refeições, o hábito de rezar, a partir de uma série de símbolos conhecidos. Para explicar a digressão, Ana Paula Oliveira e Mateus Passos (2006:12) citam Falaschi (2005:68) para dizer que ela estaria associada, no jornalismo literário, às novas possibilidades de abordagem da realidade, da mesma forma como ocorre no jornalismo em quadrinhos.

Essa característica aparece de forma muito evidente na escolha de fontes que normalmente não estão presentes na mídia, como os próprios habitantes locais do Afeganistão e da Palestina. Mas às vezes a diferença pode não estar necessariamente na escolha das fontes, mas na transcrição do relato que revela aspectos que jamais apareciam em jornais ou mesmo na televisão, aspectos mais confessionais e comentários pessoais. “[...] A humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas

também participa dos fatos. [...] Ela é tanto maior quanto mais passa pelo caráter impressionista do narrador.” (SODRÉ & FERRARI, 1986: 15)

São histórias de vida repletas de detalhes aparentemente sem maior importância, mas que dão o tom emocional necessário à reportagem. Entretanto, mais do que ressaltar o aspecto emocional, essas narrativas em quadrinhos conseguem atingir o leitor também racionalmente. Assim, ao levantar assuntos e aspectos novos, o jornalismo em quadrinhos, como o literário, está afetando o conhecimento que o leitor tem do mundo e dessa forma, está contribuindo para a formação do cidadão (PENA, 2006:7).

Isso acontece também porque uma reportagem em quadrinhos dificilmente vai trabalhar com textos fechados. Uma das suas características, também incorporada da literatura, é o espaço para a reflexão do leitor. Da mesma forma que no jornalismo literário, nem sempre todas as respostas são fornecidas. É preciso que o leitor complete o sentido a partir da sua própria experiência, recurso também trabalhado pelos quadrinhos ficcionais. “Os quadros permitem um alargamento temporal em que é realizada uma observação repetida e diferenciada dos detalhes. Dessa maneira, é possível parar, voltar e, com isso, criar uma oportunidade de rever e refletir sobre as situações desenhadas” (OLIVEIRA & PASSOS, 2006: 10).

Há ainda três recursos que também podem ser encontrados nas reportagens em quadrinhos, embora nem sempre juntos, herdados do *new journalism*: a reconstrução cena a cena, o registro de diálogos completos e o registro dos hábitos, roupas, gestos, e outras características simbólicas (PENA, 2008: 54).

Os diálogos e depoimentos, estes mais bem trabalhados por Joe Sacco, são reproduzidos de forma o mais real possível, utilizando-se também da memória do jornalista para a reprodução dos fatos que muitas vezes não puderam ser fotografados ou escritos no momento em que se realizavam. Busca-se o registro fiel dos acontecimentos. O trabalho com a memória, no entanto, vai além. É ela que ajuda na construção da reportagem, não apenas do ponto de vista do repórter que a está produzindo, mas do leitor que busca, no seu repertório de informações e experiências vividas os meios para compreender a nova realidade que lhe é apresentada. Texto e imagem dialogam o tempo todo com o leitor em um constante jogo de memória das experiências. Esse jogo de memórias se constrói cena a cena. As cenas podem ser reproduzidas em um único quadro ou em vários quadros, dependendo da intenção do autor e do efeito de tempo e destaque que ele pretende dar.

As linguagens não-verbal e verbal juntam-se para descrever os personagens, muito mais do que simplesmente dizer se era alto, moreno, quantos anos tinha e a profissão que

ocupava. No jornalismo em quadrinhos, muitas vezes a descrição das personagens está corporificada na imagem, mesmo que caricatural, a partir das posturas, dos gestos, das roupas e das expressões. Se no jornalismo literário é importante a descrição do ambiente, das personagens, do modo como estavam em determinada situação e ainda a reprodução de sons para criar ambientação, com os quadrinhos, o jornalismo eleva isso à enésima potência a partir da visualização dessas características.

O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira. (PENA, 2008: 13)

O formato dos quadros, os tipos de balões, a escolha dos enquadramentos e dos planos que serão utilizados, os adjetivos, a escolha dos verbos, as comparações, o olhar do desenho saindo pra fora como se dialogasse com o leitor, a ironia, o humor, tudo parte de escolhas que levarão a níveis diferentes de comoção nos leitores.

Ao incorporar elementos da literatura, o jornalismo em quadrinhos além de representar a realidade, dá forma a ela. (SELIGMANN-SILVA, 2006: 372). E a presença de elementos literários não deixa a obra menos “real”. Seligmann-Silva, no artigo *O testemunho: entre a ficção e o “real”* cita uma carta escrita por Art Spiegelman, autor de *Maus*, para o *The New York Times Book Review* reclamando que sua obra havia sido considerada ficção. “Spiegelman aceita o teor ‘literário’ da sua obra, mas, como ele escreve com toda razão, isso não implica em afirmar o teor ‘fictício’ da mesma. ‘fiction indicates that work isn’t factual’, ele afirmou na carta. (...) Não é invenção, mas narração – ou mesmo, construção – do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2006: 381-382).

A jornalista e escritora Cristiane Costa, no livro *Pena de Aluguel*, descreve ainda um movimento que teria surgido nos anos 2000 como tentativa de ir além da simples apresentação dos fatos e mostrar o lado mais humano das histórias: o *narrative writing*. Não se trata aqui de uma tentativa de substituir o lead, mas de não ficar tão restrito a ele. Assim caracteriza a pesquisadora:

Dessa forma, “quem?” vira sinônimo de personagem; “o quê?”, de plot; “onde?”, de cenário; “quando?”, de contexto; “por quê?”, de leitmotiv; “como?”, de forma. Também caracterizam os termos desse jornalismo literário um narrador com uma personalidade discernível, que não esconde sentimentos, sensações e observações atrás da máscara da impessoalidade jornalística. E que, de alguma forma, ao transformar essa experiência pessoal em narrativa, consegue se relacionar com o leitor. (COSTA, 2005: 272)

No livro, Cristiane Costa explica que o *narrative writing* permite a utilização da primeira pessoa, a transcrição de diálogos, descrição de gestos, cenários, cheiros, sons. Muitas dessas características, assim como a subjetividade do repórter, estão presentes também no jornalismo em quadrinhos, conforme já demonstrado. Não haveria aí uma relação entre os dois? Talvez, mas não se pode esquecer que o jornalismo em quadrinhos apareceu bem antes dos anos 2000. A verdade é que volta e meia surgem tentativas dentro do jornalismo de se produzir textos mais complexos, elaborados, para - “fugir” — da normatização das redações. E em cada momento alguma nova forma de contar o mesmo fato.

É claro que nem todas essas características aparecerão sempre em todas as reportagens em quadrinhos. Por ser uma produção autoral ainda sem características totalmente definidas, muitos autores poderão optar por produzir textos em quadrinhos tão jornalísticos quanto esses que tem sido feitos, sem utilizar nenhuma dessas características. E talvez nesse caso, se enquadrem em uma subcategoria dentro do jornalismo em quadrinhos. Mas se eles conseguirem as dimensões e o alcance que este, com tais elementos tem obtido, isso é uma outra discussão.

5.4 O Realismo no jornalismo em quadrinhos

Nas narrativas sequenciais jornalísticas do século XIX havia a preocupação de que elas fossem capazes de reproduzir o “real”, pois enquanto recurso de ilustração, deveriam complementar a informação trazida pelo texto ao leitor, ainda que de forma caricatural. Outras histórias do mesmo período, mesmo que ficcionais, como as aventuras de *Nhô-Quim*, representavam tipos da sociedade facilmente identificáveis, mantendo a verossimilhança.

Com o desenvolvimento dos suplementos na virada para o século XX, as narrativas, agora já com algumas das características que configuram uma história em quadrinhos moderna, traziam de forma humorística, os fatos do cotidiano, a moral, os costumes, mantendo, portanto uma relação com o que lhe era externo, o “real”, mesmo que os personagens fossem inventados.

Apesar do sucesso inicial, essas temáticas começaram a perder espaço com surgimento das HQs de aventura, muitas delas fantasiosas, cuja função era fazer com que o leitor esquecesse o momento em que estava vivendo, marcado pela crise de 1929. “Tais temas já haviam sido bastante explorados, e os ventos políticos das sociedades ocidentais se tornavam mais conservadores, tornando pouco saudável para os autores a crítica constante da família e da vida cotidiana.” (PATATI & BRAGA, 2006: 33)

No entanto, se por um lado, o realismo das primeiras histórias que traziam referências a fatos reais perdeu espaço para as narrativas mais imaginárias, por outro, ele se manteve, de maneira diferente, em algumas das histórias de aventura. Esse realismo apareceu algumas vezes associado à evolução de personagens, como em *Príncipe Valente* (1937), cujo herói começa desde criança até se tornar adulto, quando chega a se casar, como uma pessoa comum; ou quando Roy Crane, pai da HQ de aventura inaugurou a pesquisa e o realismo nesse tipo de narrativa, da qual Hal Foster também foi importante contribuinte, para construir uma sequência sobre a pesca da baleia.

O trabalho desses artistas mostra que “a imprensa estava procurando aventuras, e mais do que isso, aventuras que parecessem realistas, verossimilhantes” (PATATI & BRAGA, 2006: 39). A diferença está principalmente no fato de que essas histórias não eram necessariamente “reais”, mas verossímeis. E é nisso que se constitui o seu realismo. É claro que muitas narrativas de aventura eram afastadas da realidade, mas os exemplos mencionados mostram que o realismo se manteve de alguma maneira, de forma particular, mesmo com a mudança do foco temático.

Esse tipo de realismo alcançaria o auge em artistas como Noel Sickles, Hugo Pratt e Milton Caniff, que trouxe a técnica do traço rápido, expressivo e da variação de pontos de vista de uma mesma cena. Algumas dessas narrativas, em meados dos anos 50, possuíam forte carga informacional sobre a realidade, ilustrando elementos culturais e tradicionais das sociedades. No Japão, por exemplo, como indica Sonia Luyten (2000) em *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*, essas HQs foram utilizadas para ajudar na reconstrução da identidade do Japão devastado pela guerra, comprovando, portanto, “que os quadrinhos servem também como base para uma informação direta e simples, aceita pelo receptor como parâmetro da realidade” (BARBOSA, 2009: 106).

O realismo nas temáticas mais próximas do cotidiano retorna com os quadrinhos underground dos anos 60 sob uma perspectiva crítica, alcançando o auge nos anos 80 com a construção de personagens mais complexos e maduros com todos os seus conflitos pessoais e existentes no real (VALLE, 2008: 2).

Se o realismo já esteve presente em HQs em vários momentos e já foi utilizado mesmo como fonte de informação, não deve ser tão difícil aceitar a produção de quadrinhos não-ficcionais nos anos 90, seja nas biografias ou no jornalismo em quadrinhos. Este incorpora, a partir de Joe Sacco, o realismo em sua forma mais abrangente, tanto em termos estruturais, de construção da narrativa baseada em intensa apuração, quanto nos temas abordados de forma profunda, em geral, sob uma ótica diferente do que é mostrado pela imprensa comum.

É a partir de intensa pesquisa, fotografias, apresentação de documentos na própria história, entrevistas, pelo traço e a própria presença do narrador (ou jornalista) no local dos acontecimentos, que o realismo do jornalismo em quadrinhos é construído. Na verdade, o que esses elementos trazem para o relato é uma autenticação do “real” a partir do que eles são capazes de transmitir em termos de efeito desse real, tal como definido por Barthes (1987:156): “[...] na história objetiva, o real nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de efeito do real.”

Cada detalhe do cenário e das feições das personagens são pensados de forma a reproduzir o momento captado pelo repórter e fornecer informações para o leitor sobre o local do acontecimento. Diante disso, “criam um efeito de realidade aos olhos do receptor, o envolvendo a materializar personagens, histórias paralelas e cenas nem sempre registradas no trabalho de campo do jornalista (...)” (MARTINS, 2010:28).

Sendo parte do conteúdo descritivo do discurso, a descrição do ambiente e dos cenários funcionam como notações insignificantes. O conceito, trabalhado por Barthes (1987), define-as como sendo aqueles elementos presentes na narrativa que aparentemente não possuem nenhuma finalidade que os justifique, não sendo, portanto, significativos. Entretanto, “[...] que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote ‘aquilo que se deu’; o ‘real concreto’ torna-se a justificativa suficiente do dizer (BARTHES, 1987: 163)

Afghan Life, por exemplo, de Matt Bors, é uma reportagem em quadrinhos que utiliza mapas, desenhos da moeda local, faz uso de dados estatísticos como número populacional e de refugiados. Além disso, o repórter introduz em alguns momentos da narrativa aspectos aparentemente irrelevantes para a história, mas que ajudam a construir o efeito de real, como ao reproduzir o momento em que ligou para a academia para cancelar a matrícula porque iria ao Afeganistão. A todo o momento ele vai descrevendo as cenas, os aspectos culturais e o cotidiano do povo, expressando inclusive o que eles pensam por eles mesmos, o que lhe permite construir versões diferentes do que costuma aparecer na mídia.

Essa é uma das principais características que parece se manter em todas ou pelo menos em grande parte das reportagens em quadrinhos: a desmistificação de conceitos já enraizados na sociedade sobre determinadas situações e povos. Em *Gorazde*, por exemplo, Joe Sacco mostra a situação caótica em que vivem os árabes na Bósnia diante dos ataques sérvios a partir de depoimentos de pessoas locais, pesquisa e dados estatísticos.

Já Didier Lefèvre, por outro lado, retrata a trajetória e o trabalho da Médicos sem Fronteiras, o que lhe permite mostrar através de fotos e desenhos a real situação do povo do

Afeganistão durante a ocupação soviética, utilizando citações e relatos da experiência do grupo para embasar a reportagem. Embora não use os depoimentos expressivos da obra de Sacco, Didier mescla com fotografias que lhe dão a expressividade necessária sob uma ótica diferente.

No entanto, por mais realista que seja uma reportagem em quadrinhos, não se pode esquecer que assim como em uma reportagem tradicional o que se produz é apenas uma visão da realidade. Neste caso, a partir do efeito de condensação de Gombrich, o jornalismo em quadrinhos traz, conforme também indica Valle (2008: 5) ao falar dos estudos de Mouillaud, fragmentos de uma realidade que não pode ser entendida em sua plenitude. Assim, “tornar visível é fazer aparecer uma realidade que se encontrava dispersa. Trata-se da extração e condensação de elementos da realidade em uma unidade na qual as diferenças entre os elementos que a constitui se apagam” (VALLE, 2008: 5)

Nesse sentido, autores como Didier Lefèvre e Joe Sacco transformam experiências particulares em informação e as reproduzem no formato dos quadros. “Isto é, da enorme quantidade de fatos e situações que a realidade contém, os meios selecionam só alguns, os decodificam à sua maneira, os combinam entre si, os estruturam e recodificam formando mensagens e programas (...)” (BORDENAVE, 1995: 73).

Qualquer notícia é um fragmento da realidade, assim como numa história em quadrinhos, cada quadro é um fragmento de uma história maior. Nem mesmo os meios de comunicação tradicionais divulgam a realidade num sentido mais amplo. Por isso é necessário, como em qualquer media, uma leitura crítica (BORDENAVE, 1995). Esses fragmentos da realidade, montados através dos quadros e dos espaços entre os quadros, são construídos a partir de elementos comuns à experiência do leitor.

Trata-se, no entanto, sempre de uma visão subjetiva do repórter, uma versão que deve obedecer à regra proposta por John Hersey em ensaio publicado em 1980: “Há uma regra sagrada no jornalismo. O repórter não pode inventar.” (HERSEY apud COSTA, 2005: 274) Essa premissa também precisa ser mantida no jornalismo em quadrinhos enquanto prática jornalística que se preocupa com a “verdade”, ou melhor, que deve respeitar os fatos. Enquanto, em outros tempos, a prática do jornalismo-mentira já foi incentivada, como indica a jornalista Cristiane Costa (2005: 278), hoje isso tende a ser condenado.

Se por um lado o discurso no jornalismo faz referencia ao “real”, por outro, nos quadrinhos, essa não é uma necessidade. Os quadrinhos podem criar múltiplas realidades que poderão se referir ao mundo externo ou não. Enquanto algumas histórias de aventura mantinham traços realistas, outras tantas transportavam os leitores por mundos imaginários.

Não há, na linguagem dos quadrinhos, a obrigatoriedade do compromisso com o real como a princípio tem o jornalismo. Há liberdade de criação para o enredo, os personagens e cenários. No jornalismo, “esse seria o sonho do repórter quando, forçado por uma espécie de jornalismo-gincana, é obrigado a encontrar o entrevistado perfeito para encarnar um ideal que muitas vezes só existe na pauta.” (COSTA, 2005: 284)

Entretanto, uma história em quadrinhos pode sim contar um fato real sem deixar de ser o que é. Embora não tenha em geral um contrato com a realidade, quando utilizada como suporte para a narrativa jornalística, o contrato é firmado. E todos os processos de produção jornalística desde a concepção da pauta até a apuração devem ser mantidos e até mesmo aprofundados.

Uma vez que retrata uma experiência pessoal e real, o jornalismo em quadrinhos adquire muitas vezes, principalmente nos livros-reportagem, um caráter fortemente testemunhal. Os repórteres que passaram pela Palestina e pelo Afeganistão, apenas para citar dois exemplos, tornam-se uma espécie de “sobreviventes”, o que é ainda mais claro na obra do trio francês, que retrata as dificuldades enfrentadas pelo fotógrafo que quase morre abandonado nas montanhas. Dessa forma, “o sobrevivente, aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade” (SELIGMANN-SILVA, 2006: 375)

Junta-se a isso as fotografias, mapas, citações (que destituem o jornalista como autor do discurso) e as referências e descrições aos locais por onde o repórter passou, bem como as datas mencionadas, dados estatísticos, informações precisas, nomes de instituições e as fontes, com suas experiências, e tem-se a sensação de que o relato sobre o qual se fala é verídico. Ao falar de pessoas reais, que facilmente podem ser verificadas, e de instituições que são do conhecimento do leitor, o jornalista situa o receptor dentro do “real”, em um espaço e tempo definidos e o faz crer que se trata do próprio “real”, embora seja apenas uma parte do mesmo.

A estratégia textual principal do narrador jornalístico é provocar o “efeito de real”. Fazer com que os leitores/ouvintes interpretem os fatos narrados como verdades, como se os fatos estivessem falando por si mesmos. (...) Oferece ao leitor um lugar empírico desde onde se pode observar o mundo, compreender o passado e especular sobre o futuro. (...) Ainda que não seja “a realidade”, o texto jornalístico tem veracidade, recorre a recursos de linguagem para parecer factual, objetivo e verdadeiro. (MOTTA, 1995: 9-10)

O jornalismo em quadrinhos, conforme já verificado, mistura elementos da literatura, das histórias em quadrinhos e do jornalismo para construir uma linguagem nova em um vasto campo de experimentação. Nele, o repórter adquire uma importante responsabilidade social ao

propor ao leitor novas maneiras de ver o mundo. No próximo capítulo, será feita uma análise da obra *O Fotógrafo*, produzida pelo trio francês Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier. Nele, será abordado o contexto em que o livro foi produzido, bem como suas características enquanto livro-reportagem e as experimentações que ele traz.

6. Análise da obra de um trio francês: *O Fotógrafo*

Aos 29 anos, o fotojornalista Didier Lefèvre foi chamado pela organização Médicos Sem Fronteiras (MSF) para cobrir uma missão de ajuda humanitária no Afeganistão. Criada na França, em 1970, por médicos e jornalistas, a MSF vem desde então prestando ajuda médico-humanitária às populações de mais de 60 países em situações de fome, conflito, epidemias, em áreas onde o atendimento médico é deficitário e tornando público as difíceis condições a que essas pessoas são submetidas diariamente.

Era aí que Didier Lefèvre deveria atuar. Acompanhar a equipe durante três meses e registrar as dificuldades e a real situação do povo afegão sob ocupação russa. Essa informação é importante porque como se verá mais adiante, o fato de ter ido acompanhando a MSF influenciou na forma como colheu as informações e se relacionou com as fontes. Era 1986 e o país vivia sob ocupação soviética desde 25 de dezembro de 1979. A viagem não seria nada fácil e Lefèvre sabia disso. Mesmo assim aceitou o desafio.

6.1 Um retrato do Afeganistão: vida e obra de Lefèvre

O país tinha se tornado uma república fazia pouco tempo, em 1973, ano em que o príncipe Mohammed Dawoud derrubou o primo Zahir, que governava como rei, e alterou o regime político. O governo, no entanto, duraria apenas alguns anos. Em 1978, seu assassinato levou ao poder o Conselho Nacional Revolucionário, liderado por Mohammed Taraki, do Partido Comunista. Segundo a reportagem *Afeganistão tem segunda eleição legislativa de sua história*, publicada na Folha de São Paulo em 18 de setembro de 2010, Taraki teria assinado um tratado militar com a União Soviética, o que levou à implantação de um governo marxista. Viviam-se em plena Guerra Fria e isso certamente representou um avanço importante para o governo soviético.

Mas se foi vantajoso para a União Soviética, para o Afeganistão significou o início de uma era marcada por violência, repressões e perda da liberdade civil. Os EUA, inimigo número um da União Soviética, não permitiriam isso assim tão fácil. No ano seguinte ao que Taraki assumiu o governo, Estados Unidos, Arábia Saudita e outros países muçulmanos financiaram e treinaram um movimento conhecido como Mujahedin para combater o comunismo no Afeganistão. Com o aumento dos combates entre os *mujahedins* e o governo, a União Soviética acabou optando por invadir o Afeganistão e colocou no poder Babrak Karmal.

Quando Didier Lefèvre viajou para o país, foi sob essas condições que encontrou a população. Embora achasse que estava preparado para as dificuldades que enfrentaria no

caminho e para o que veria, Lefèvre acabou sendo surpreendido. A jornalista Simone Rocha, responsável pelo prefácio do livro *O Fotógrafo*, assim descreve as dificuldades do trabalho da equipe que precisava cruzar o país clandestinamente, encontrando situações as mais adversas:

Nelas, [caravanas], médicos e cirurgiões passavam meses atravessando as montanhas afegãs, carregando medicamentos e equipamentos em lombo de burros e cavalos, para levar ajuda humanitária às vítimas da guerra contra as tropas russas. (ROCHA, 2010: 5)

Didier Lefèvre, que também era farmacêutico, partiu em busca de uma foto-reportagem e acabou produzindo, em conjunto com o desenhista Emmanuel Guibert e o diagramador Frédéric Lemerrier, uma obra de três volumes em quadrinhos. Classificada como jornalismo em quadrinhos, *O Fotógrafo* traz uma nova contribuição para um gênero que se desenvolveu com Joe Sacco na década de 1990: a utilização de fotografias ao lado dos quadrinhos, dialogando de forma conjunta na construção de uma narrativa harmônica e informativa. Assim como Joe Sacco, ao viajar para a Palestina, Lefèvre conseguiu reproduzir, sob uma visão intimista, como vivem os afegãos, ao contrário do que se divulga em geral pela mídia mais convencional sob a forma de estereótipos e reducionismos.

Nesse sentido, o caráter humanista da obra é muito forte. Didier interage com os afegãos e sofre com as adversidades e decisões que precisam ser tomadas a todo momento durante o caminho, como sacrificar animais ou abandoná-los porque já não conseguem mais carregar as pesadas bagagens dos membros da caravana. Alternando momentos de grande tensão e dramaticidade com situações cômicas e descontraídas, *O Fotógrafo* consegue capturar a atenção do leitor para o que precisa ser dito. O humor, quando aparece, é feito de forma orgânica, natural, em momentos corriqueiros vividos entre Lefèvre e o resto da equipe.

Diante do reducionismo obstinado da imprensa ocidental para com o povo afegão, esta obra dá ao leitor a possibilidade de percorrer, com realismo e bom humor, um Afeganistão ignorado e esquecido e conhecer mais sobre um povo extremamente hospitaleiro, generoso e visivelmente marcado por décadas – para não dizer séculos – de invasões, conflitos e perdas. (ROCHA, 2010:6)

O Fotógrafo, lançado em 2003, na França, foi um sucesso. Apesar de a publicação ter ocorrido 17 anos após a viagem ao Afeganistão, continua sendo uma história atual. Tanto pelos problemas que o país ainda vive, quanto pelas leituras que constantemente atualizam a história, quanto no sentido que Lima (1993) atribuiu à atualidade como “sinônimo” de contemporaneidade. Enquanto a imprensa mais convencional opta constantemente por recortar apenas uma parte da história do Afeganistão, ao mostrar apenas o número de mortos, a posição dos governos, o avanço das tropas, Lefèvre informa sobre um outro lado, o de uma

população que se vê obrigada a enfrentar todo tipo de adversidades em prol de uma guerra que ela nem escolheu se queria participar.

A idéia de transformar as fotografias de Lefèvre em uma reportagem em quadrinhos partiu de Guibert depois que o amigo lhe contou a história. Para o ilustrador, ao viajar para uma zona de guerra, os fotógrafos costumam trazer centenas de fotografias. Dessas, poucas são realmente aproveitadas e, com o tempo, elas se tornam apenas parte de uma memória distante. Assim, os quadrinhos seriam, para Guibert, uma forma de reviver, de despertar novamente essas imagens. Os três volumes misturam fotografias em preto-e-branco e quadrinhos coloridos, com a linguagem jornalística, para escrever uma reportagem.

No primeiro livro, os autores retratam o período de preparação da viagem, bem como as dificuldades durante a travessia pelas montanhas e as primeiras impressões do fotojornalista. Já no segundo, os viajantes chegam ao local de destino e iniciam a ajuda médica no hospital improvisado, retratando imagens fortes e impactantes. Enquanto o terceiro traz a volta de Didier e todas os perigos enfrentados porque não quis aguardar a equipe e decidiu voltar sozinho em outra caravana.

Didier Lefèvre era curioso como todo jornalista e chegou a voltar ao Afeganistão oito vezes nos anos que se seguiram, para observar as mudanças e documentar os fatos pela lente da câmera. Além deste, visitou ainda o Camboja, Malawi, Sri Lanka, Colômbia, Kosovo e outros. Sua curiosidade o fez ir em busca das melhores imagens, como deixa claro no transcorrer do *Fotógrafo*, e o ajudou a capturar momentos marcantes e reveladores do povo afegão. O resultado foi a venda de 260 mil cópias apenas na França com tradução em mais de 11 idiomas, incluindo português. No Brasil, os três volumes foram lançados entre 2007 e 2010 pela editora Conrad, a mesma que publicou os livros de Joe Sacco.

O Fotógrafo recebeu em 2007, na França, na categoria *Graphic Novel*, o prêmio *Globe de Cristal*, concedido a jornalistas que trabalham com temáticas culturais e artísticas; foi escolhido no 34º *Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême* (2007) como um dos *Essentials*, categoria na qual cinco obras em quadrinhos são escolhidas dentre uma lista com cinquenta, além de ter vencido como melhor edição norte-americana de material estrangeiro no *Prêmio Eisner* 2010, concedido a histórias em quadrinhos.

Lefèvre nasceu na França, em 14 de julho de 1957, tornou-se farmacêutico, atuando como fotojornalista pela primeira vez junto com a equipe da MSF em 1984, dois anos antes dessa viagem ao Afeganistão. A maior parte da sua carreira foi feita de forma independente, apesar dos quatro anos em que trabalhou para a agência VU, financiando as viagens com suas

próprias economias. Seu trabalho, no entanto, acabou sendo interrompido precocemente. Lefèvre sofreu um ataque cardíaco e faleceu em 29 de janeiro de 2007, aos 50 anos.

6.2 Um pormenor nem tão insignificante

Ao olhar ao redor o que você vê? Pense agora em como são essas coisas. Provavelmente você está pensando na aparência delas. Porém, o que constitui essa aparência? A forma e o material de que são feitas, bem como o jeito que estão agrupadas certamente fazem parte desse conjunto. Mas será que é só isso? Não está faltando nenhum elemento? Imagine então um mundo sem cores. Tudo em preto e branco. Certamente o veríamos de outra maneira. Os significados de tudo aquilo que nos rodeia sofreriam alterações. Mas por que isso acontece? Porque a cor, usada frequentemente em diversas situações diárias, carrega um forte poder comunicacional, além da capacidade de despertar as mais infinitas sensações.

Mantendo o mesmo raciocínio, é possível ir além. Por que a cor principal do *McDonalds* e da coca-cola é o vermelho? Ou do *Facebook* é azul enquanto o *Starbucks* é verde? Certamente essas cores não foram escolhidas aleatoriamente. Todas elas possuem significados, sensações que despertam no público-alvo e são usadas de forma a uni-las com o poder de compra do consumidor. Vermelho significa fome, calor, já o azul significa amizade, conectividade, e o verde algo confiável, orgânico. Mas esse trabalho não é sobre marcas, e sim sobre jornalismo em quadrinhos.

Enquanto Joe Sacco e outros tantos repórteres que optaram pelo formato o fazem em preto e branco, Didier Lefèvre utiliza as cores, não apenas nas roupas e nos cenários que assim parecem mais “reais”, mas para evidenciar a diferença entre dia e noite, profundidade de campo e estados de espírito. A isso, ele mescla fotografias em preto e branco, que comunicam de forma mais direta e impactante, aparentemente menos subjetiva. *O Fotógrafo* trabalha bem as cores de forma a informar ao leitor sobre o ambiente em que Lefèvre estava, o clima e a sensação que ele tinha em determinado momento. A cor, principalmente quando utilizada com propósitos específicos, dá ao leitor a possibilidade de perceber os fatos tal como o repórter os vivenciou. Ela torna-se então um instrumento de comunicação ao recriar o ambiente original da narrativa e permitir ao leitor visualizar determinados elementos que enchem a história de significados.

Durante toda a obra, os desenhos são feitos em traço grosso e preto, apenas sugerindo o contorno. Para diferenciar o que é diálogo do que é narração, mais do que apenas utilizar os balões, *O Fotógrafo* utiliza uma cor levemente amarelada para o fundo dos boxes de texto e a cor branca para os balões. Além, é claro, da variação das cores dos fundos dos quadros para

transmitir calor, dramatização, angústia, paz e relacionar a passagem de tempo. Os tons escuros são frequentemente utilizados para indicar para o leitor a passagem dos dias, pelo anoitecer e amanhecer constantes em estilo muitas vezes *dégradé*.

Em duas páginas centrais, por exemplo, o livro faz uso preponderante da cor como recurso comunicacional (Figura 40). Como reportagem em quadrinhos, texto e imagem devem dialogar para informar o leitor sobre os acontecimentos. No box de texto, a indicação de que estão sem luz. Um plano geral, em um quadro maior, dá dimensão da cidade toda apagada e deserta. Isso só é dito pela imagem. Na sequência, em 12 quadrinhos menores, em um plano mais fechado, Guibert desloca a atenção do leitor para um lugar específico dentro daquela primeira imagem maior, mais precisamente o quarto de Didier na casa da MSF. O texto não diz onde eles estão, mas o cenário indica que se trata de um quarto, pelos elementos que compõe a cena. Uma porta, colchões, mochilas. A informação da imagem é muito forte e está relacionada à cor dos quadrinhos.

Todos aparecem em tons escuros, meio amarronzados, para dizer ao leitor que estão sem luz, enquanto as personagens são preenchidas de preto, em contraste. O texto indica o que não pode ser mostrado: faz 50°. Com essa informação e a utilização dos tons escuros, indicando a ausência de luz, os autores conseguem trazer o leitor mais para dentro da cena. Isso tem um propósito. Duas narrativas paralelas se desenvolvem. Uma é dominada pelo desenho, e as principais informações são dadas pela cor e pelos gestos, revelando o momento atual que as personagens estão vivendo.

No box de texto, por outro lado, ressalta-se o caráter impressionista do jornalista, sua insegurança diante do que ele está prestes a enfrentar. O relato torna-se mais humano, a exemplo de inúmeras reportagens literárias. É nesse momento que ele diz para o leitor qual é a missão: alcançar um hospital de guerra e criar outro. É aí que ele conta sobre a guerra, a briga entre o exército soviético, os *mudjahidins* e as organizações humanitárias no meio do conflito.

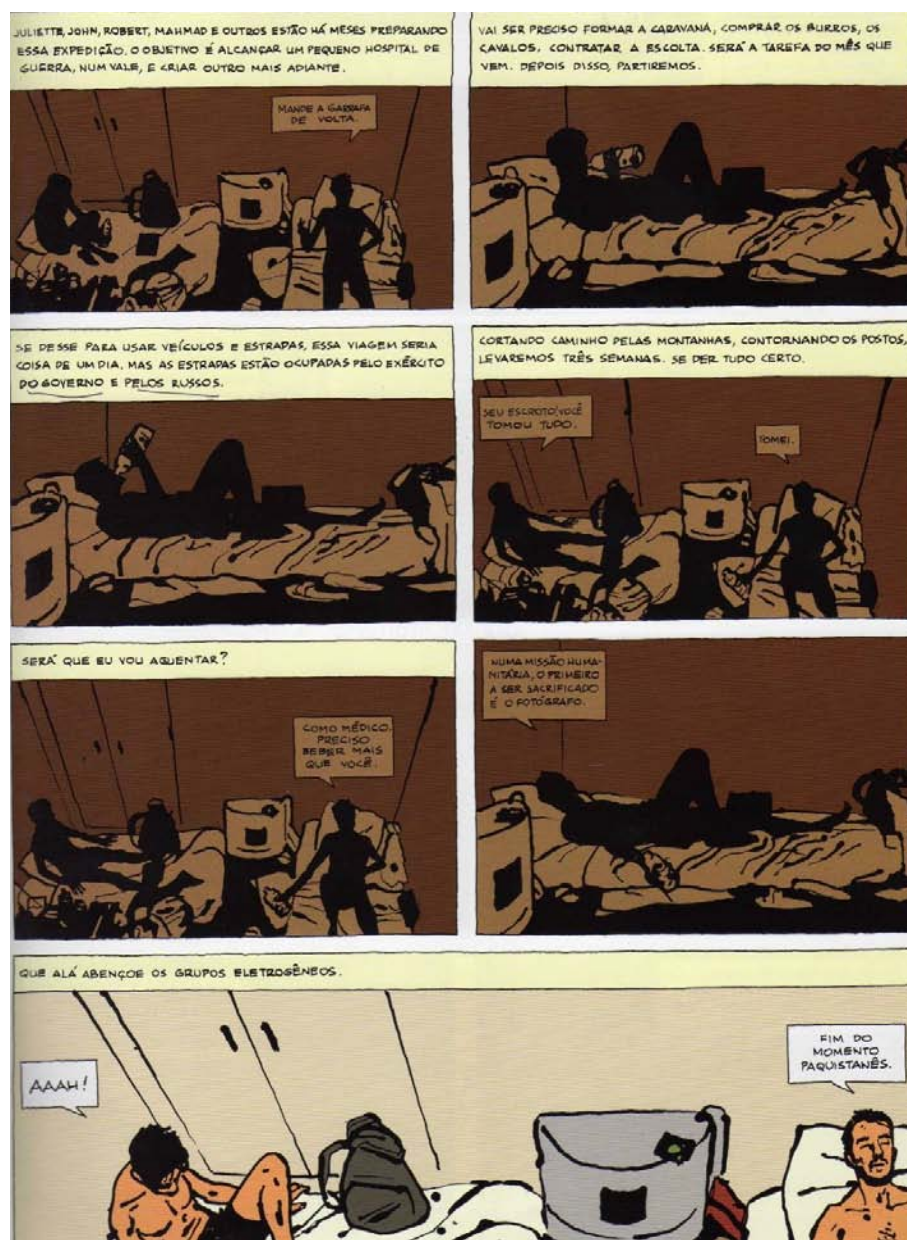


Figura 40 – O poder informacional das cores, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2010⁷⁵.

A missão da MSF de prestar socorro às vítimas é dificultada pelas tropas russas que obrigam a equipe a passar clandestinamente por montanhas perigosas para que possam chegar ao destino. Uma viagem que poderia levar poucos dias dura quase um mês. As dificuldades e incertezas são contextualizadas por Lefèvre que as relaciona com a invasão da antiga União Soviética e a formação de grupos de resistência. A guerra é a responsável pela situação precária em que vivem os afegãos, onde crianças não têm sequer a oportunidade de estudar porque precisam trabalhar na roça ou pegar em armas desde cedo para se proteger e defender sua família.

⁷⁵ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 17.

Didier descreve no texto uma situação difícil que está prestes a enfrentar, enquanto a cor no desenho remete a outra situação “difícil” que ele está vivendo no presente, associada aos gestos que indicam quando ele pede água, quando limpa o suor com a mão e a postura meio caída que denota o cansaço gerado pelo calor. No último quadrinho, a imagem aparece clara novamente e o leitor entende que a luz voltou.

Em outro momento da narrativa, Didier encontra-se em um *pub* americano onde bebida é vendida clandestinamente. Enquanto caminha, o jornalista percebe que o lugar está cheio de espões. Além de trabalhar com o ângulo de baixo para em cima em alguns momentos, o que faz essas personagens parecerem mais temíveis, o fundo é totalmente vermelho desde o momento em que ele entra no local. Quando associado ao contexto, a cor da imagem passa uma sensação de perigo, angústia, para o receptor. Podem parecer informações sem tanta importância, mas na verdade essas sensações ambientalizam a narrativa e fazem o leitor compreender mais do que se elas simplesmente fossem descritas. Elas fazem sentir (Figura 41).



Figura 41 – A cor vermelha transmite a tensão do ambiente, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemercier, 2010⁷⁶.

O breu em que Lefèvre tenta sobreviver em meio à neve e à solidão nas montanhas, no terceiro volume, é reproduzido de tal forma que apenas o contorno dele e do cavalo podem ser vistos. A situação é tensa, sua vida está correndo perigo, seja pelo frio, pela fome ou pelo risco de cruzar com alguma mina lançada pelos russos. Em virtude da escuridão, as personagens são desenhadas totalmente preenchidas de preto, o que torna o texto fundamental para o entendimento da narrativa (Figura 42). Após sucessivos quadrinhos escuros, um mais a frente aparece claro novamente, indicando o nascer do sol e a chegada de ajuda. Em outros momentos, Guibert e Lemercier demonstram domínio da técnica narrativa desenhando o quadrinho com uma variação de cores que indica esse nascer e pôr do sol.

⁷⁶ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 41.



Figura 42 – *Lefèvre sozinho nas montanhas escuras*, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2010⁷⁷.

Nessa parte da história é que ela adquire mais ainda o caráter testemunhal. Didier fala das dificuldades de atravessar o desfiladeiro, do cansaço, da insegurança e da vontade de desistir que volta e meia o atormenta. Nesses momentos, ele responde que está ali para tirar fotos. É interessante notar que ao contrário do que costuma aparecer em reportagens mais tradicionais, nessa são evidenciadas as fraquezas do repórter que aos olhos do leitor torna-se uma pessoa comum, como ele, o que gera uma espécie de identificação.

6.3 O repórter se torna “afegão” em busca da reportagem

Ao entrar numa sala de cinema, o espectador traz consigo uma série de elementos que fazem parte da sua realidade. Ao sentar na poltrona, é preciso aguardar o filme começar e quando isso acontece, leva-se algum tempo até que as pessoas consigam se voltar totalmente para o filme a que pretendem assistir. Os créditos iniciais e as primeiras cenas servem então para preparar o espectador, chamar a atenção e provocar sua imersão.

Da mesma maneira, no *Fotógrafo*, há uma espécie de introdução em que Lefèvre revela alguns aspectos da sua vida particular, apresentando a mãe, o apartamento em que morava e o cachorro de que tanto gostava à equipe da MSF na França. Embora não façam parte diretamente da narrativa, eles funcionam de forma a chamar o leitor para dentro da história, de forma semelhante ao que acontece nos cinemas. As primeiras fotografias e

⁷⁷ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. São Paulo: Conrad, 2010b. v. 3, p. 58.

desenhos servem então para fazer o leitor deixar o mundo de fora e se preparar para o que virá nas próximas páginas.

Didier é o narrador e protagonista. Em espécies de recordatórios, enquanto relata sua experiência, utiliza como tempo principal o presente, o que faz com que a história, que aconteceu há mais de 17 anos, pareça para o leitor que está acontecendo no momento em que ele a lê. Mas ele não quer mentir para o receptor, afinal, trata-se de uma reportagem. Na primeira página, o primeiro desenho é um avião partindo e no espaço reservado para a narrativa, a data em que ele se encontra, no final de junho de 1986. Pronto, agora o leitor já sabe quando aconteceu a história. A partir disso, poderá lê-la não como quem lê algo no contexto político atual. Estará aberto a entender e visualizar a história dentro do contexto em que ela se deu. Essa informação o ajudará a interpretar e compreender o fato.

Quando Lefèvre finalmente chega ao Afeganistão, apresenta a equipe que fará parte da viagem rumo a Yaftal e começa o processo de adaptação à realidade local. O calor é intenso, próximo de 50°, e logo encontra-se com um alfaiate para que possa lhe confeccionar roupas tipicamente afegãs, que além de lhe ajudarem a suportar o calor, o permitirão se misturar entre o povo local de forma a chamar menos atenção. As páginas seguintes continuam o processo de adaptação, evidenciando o aprendizado de algumas palavras locais, hábitos tradicionais, costumes, tudo para que possa viver entre os afegãos causando menos estranhamento possível. Até mesmo um nome novo é dado a ele, pelo o qual passar a ser chamado.

Essa caracterização torna-se fundamental para que Lefèvre consiga se aproximar dos afegãos, fotografar e dialogar. Se continuasse claramente como um estrangeiro, talvez não conseguisse se aproximar o suficiente para conseguir boas fotografias e conversar. Isso não significa, no entanto, que ele tenha deixado de ser francês, apenas tornou-se parte de uma nova realidade cultural diferente da sua, o que, por isso mesmo, causa um distanciamento maior com relação a tudo que começa a vivenciar.

Isso tudo é uma mescla de coisas que vejo, escuto, sinto, advinho, e que são difíceis de analisar. Não tenho distanciamento nem cultura política suficientes. Passeio, tiro minhas fotos, espero irmos embora. É do meu interesse, no sentido próprio e figurado, estar no meio dessa bagunça inextricável. (LEFÈVRE; GUIBERT & LEMERCIER, 2010: 29)

Didier passa a viver como um afegão até quanto se é possível sendo estrangeiro, compartilha experiências e as transforma em informação sobre o Afeganistão. A narrativa se constrói, em uma linguagem coloquial, muitas vezes reproduzindo balões de fala local, a partir de pequenos acontecimentos que constituem parte da aventura e que juntos tecem um fio narrativo cujas ações parecem ocorrer aos olhos do leitor. Esses balões são ainda mais comuns no terceiro livro, quando Lefèvre opta por realizar a viagem de volta separado da

MSF, o que lhe obriga a interagir diretamente com os afegãos. Essa relação era até então intermediada pelos médicos.

A presença do fotojornalista em todas as cenas do relato seja atrás da câmera nas fotografias ou como personagem dos desenhos, além de conferir um forte caráter testemunhal de quem viveu os acontecimentos, permite revelar as fraquezas e dificuldades que ele enfrenta. No exemplo anteriormente apresentado, Didier se mostra preocupado com a possibilidade de não agüentar a viagem. Em outros momentos da narrativa, aparenta visível cansaço, agressividade, perplexidade diante de algumas situações que lhe parecem absurdas e tristeza diante de algumas vítimas da guerra. Também no terceiro volume, Didier aparece cansado da vida difícil nas montanhas do Afeganistão e demonstra a todo o momento o desejo de chegar na França, onde finalmente poderá se sentir em casa.

Ele faz uma imersão na realidade e testemunha os fatos, passa a conviver com grupos afegãos, respeitando seus hábitos, seus costumes, suas vestimentas, os modos de se alimentar e de se comportar. É dessa forma que interage com as outras pessoas e descreve, para o leitor, e para os companheiros de viagem, suas impressões sobre tudo que está descobrindo. Ao partilhar as atividades e os interesses dos afegãos, Lefèvre atua como uma espécie de observador participante. Ele mergulha na realidade, vive os acontecimentos, o clima, a tensão, e registra hábitos cotidianos, alimentares, relações pessoais, estilo de viagem, que simbolizam o status de vida das personagens (LIMA, 1993: 97).

Essa vivência participante lhe permite desconstruir visões e entender melhor a forma como vivem os afegãos. Didier é uma pessoa como outra qualquer, sente repúdio diante de determinadas cenas, mas não se furta a fotografá-las. É seu trabalho como jornalista. É seu papel mostrar ao leitor o quanto o povo afegão é hospitaleiro, o carinho com que os homens tratam os filhos, a simplicidade e o valor que eles dão à religião e à família. Sobre isso, Juliette, uma das líderes da MSF, conta a Didier que no Afeganistão muitas vezes são as mulheres quem escolhem as outras esposas dos seus maridos porque se sentem sozinhas, o que acaba causando um estranhamento que Didier faz questão de não esconder.

Diante da vivência do fotojornalista, o caráter subjetivo da reportagem é evidente. Isso tem despertado muita polêmica entre acadêmicos e jornalistas, pois derruba com a pretensa objetividade tão difundida no meio jornalístico. A autora deste trabalho, entretanto, compartilha a visão do jornalista Iuri Gomes (2010:4) ao afirmar, com base nas elucidações de José Marques de Melo, que uma reportagem pode ser subjetiva e nem por isso deixar de ser real e informativa.

Reproduzir o real, por intermédio da lente de aumento da imprensa, significa ser fiel aos acontecimentos, permitir que eles ganhem repercussão pública exatamente como ocorreram. Isso não exclui a possibilidade de o jornalista expressar os próprios pontos de vista (julgamento, valoração) sobre os fatos, em espaço apropriado (...) (MELO apud GOMES, 2010: 4)

Da mesma forma, reproduzir a missão da MSF significa ser fiel ao trabalho dos médicos e aos costumes do povo local, mas isso não impede que as impressões do repórter apareçam em espaço apropriado, nesse caso, geralmente nos recordatórios, embora também possam vir nos diálogos. Essa subjetividade está relacionada, portanto, com a presença constante das impressões do jornalista. Em todo momento, no entanto, Lefèvre deixa implícito que cada observação é uma visão dele sobre o fato, não a única.

E nisso já se ganha em objetividade, que nessa proposta jornalística assume um sentido não da impessoalidade que muitas vezes é almejado, e sim de um olhar que respeita o leitor ao apresentar, de forma contextualizada, uma notícia com as impressões do repórter, sem, contudo, soar como um artigo de opinião. (GOMES, 2010:25)

Como em qualquer reportagem, a captação do “real” sempre envolve fatores subjetivos relacionados a cultura, criação e modo de pensar do jornalista. Ao demonstrar suas fraquezas, Lefèvre se coloca como uma pessoa comum que, como tal, possui visões pré-concebidas do Afeganistão e dos russos, mas que são desconstruídas paulatinamente, o que permite com que o leitor percorra o mesmo caminho. Em alguns momentos, Lefèvre dialoga com o receptor e o convida a prestar atenção em detalhes que ele considera importantes.

Um desses momentos aparece quando Juliette lhe conta sobre o uso das burcas no segundo livro. Uma conversa relativamente longa, mas sem grandes alterações de tempo, utiliza quadros uniformes, de acordo com o tamanho predominante do livro. Essa passagem mostra a surpresa de Lefèvre ao constatar que algo em que sempre acreditou ser verdade não passa de uma visão reducionista incompleta. Ao falar das burcas, a médica lhe explica o quanto elas são caras e por isso, um privilégio de poucas. Não se vê muitas andando nas ruas. Em aldeias menores, ela não é necessária porque todos acabam sendo da mesma família. E para as mulheres afegãs, a burca representou uma vitória em termos de liberdade, pois, antes, elas mal podiam sair de casa para que não mostrassem o rosto. Mas não é a isso que se resumiria a vida delas. Suas preocupações são ter acesso à educação, a médicos, a trabalho, entre outras. Esse tipo de informação pouco é passada pela mídia convencional.

O caráter jornalístico manifesta-se ainda na representação apenas do que pôde ser observado pelo fotógrafo, não havendo, portanto, balões de pensamento que suporiam o que o outro estaria pensando. Esse recurso só é utilizado duas vezes em todos os livros para reproduzir pensamentos dele próprio, quando está sozinho e não tem com quem compartilhar.

Os diálogos são reproduzidos tal como se deram, marcados pela presença constante de Lefèvre, uma vez que só podem ser reproduzidos os diálogos que ele presenciou. Quando ele parece não ter certeza de alguma informação, indica entre parênteses. Dessa forma, ele se destitui de autoridade na fala. O mesmo se dá ao utilizar citações e depoimentos. No segundo livro, Robert, um dos médicos da MSF, relata as dificuldades que viveu em missões anteriores e como isso o ensinou a agir.

A relação que ele estabelece com as pessoas é construída de forma gradual e se revela em situações corriqueiras, aparentemente sem importância, como ao falar da mudança da mãe para a Normandia de forma a se aproximar da equipe que acabara de conhecer ou mencionar o período em que passou na escola militar. Da mesma forma, como foi escalado para cobrir uma missão da MSF, e desconhece o idioma local, seu contato e entrevistas são feitos principalmente com os médicos e enfermeiros da organização que conversam com os afegãos e passam as informações para ele.

As informações obtidas pelas entrevistas ora são transmitidas na forma de diálogos, ora incorporadas ao texto narrativo. As entrevistas ocorrem muitas vezes mais próximas do que Lima (1993: 76) coloca ao citar a professora Dulcília Schroeder Buitoni, como histórias de vida, ou seja, “entrevistas livres acompanhadas de observação participante, desenvolvidas pelas ciências sociais, principalmente pela antropologia, um recurso poderoso para a melhoria dos processos de captação dos jornalistas.” (LIMA, 1993: 76)

Não se trata, no entanto, necessariamente, de buscar padrões de comportamento e vivência, como o fazem as ciências sociais, mas de tentar compreender o outro a partir do dia-a-dia, do seu relato de experiências anteriores, pela forma como age diante de determinada situação, como se comporta com os outros, de forma a tornar o relato mais humano. Como se trata de uma reportagem em quadrinhos, essas entrevistas se mostram nos diálogos como um grande bate-papo durante a viagem. Não há rigidez na obtenção das informações e nem roteiro pré-definido. A figura 43 ilustra bem esse processo.



Figura 43 – Entrevista, disponível no *Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemercier, 2008.⁷⁸

6.4 Um livro de franceses sobre afegãos

Reproduzir as várias facetas de uma guerra e os modos de vida de um povo, com as suas nuances, exige aprofundamento das informações, caso contrário, corre-se o risco de cair no superficial ou ressaltar apenas alguns poucos aspectos. Se o gênero dos quadrinhos traz

⁷⁸ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. São Paulo: Conrad, 2008. v. 2, p. 64.

em si a possibilidade de uma abordagem diferente, ampliada, com relação ao jornalismo diário, quando associado ao formato do livro, suas características elevam o alcance da reportagem e conseguem atrair ainda mais a atenção do leitor para assuntos densos e complexos. Se em uma reportagem em quadrinhos de página única, em geral, já se trabalha com liberdade de angulação, de fontes, de tema e de abordagem, no livro-reportagem em quadrinhos isso não só aparece como permite um aprofundamento maior do autor.

No *Fotógrafo* ressaltam-se elementos culturais, econômicos, políticos e sociais a partir de intensa apuração e vivência dos fatos. Lefèvre não está produzindo uma reportagem para algum jornal que deverá publicá-la no dia seguinte. Ele passa três meses viajando, apurando, fotografando, e quando volta publica algumas fotos. A reportagem no formato dos quadrinhos só foi produzida anos depois. Dessa forma, ele, Guibert e Lemercier tiveram o tempo necessário para relatar em profundidade, abordando aspectos racionais e emocionais. Assim:

O livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos. Esse ‘grau de amplitude superior’ pode ser entendido no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado – quando comparado ao jornal, à revista ou aos meios eletrônicos -, quer no aspecto extensivo, de horizontalidade do relato, quer no aspecto intensivo, de aprofundamento, seja quanto à combinação desses dois fatores. (LIMA: 29)

Enquanto livro-reportagem, a obra francesa traz a possibilidade de trabalhar de forma mais flexível com a linguagem, aproximando-se mais ainda da coloquialidade do que os veículos diários. A estruturação em diálogos, uma necessidade própria dos quadrinhos, cria um clima de conversa que vai dominar toda a narrativa, como pode ser visualizado nos exemplos já citados. Trata-se de um livro-reportagem por abordar histórias factuais, utilizando a linguagem jornalística, respeitando a relação informacional entre textos e imagens, sejam desenhos ou fotografias, e à função de informar, interpretar, ampliar os conhecimentos e também entreter.

O aprofundamento informacional no *Fotógrafo* se dá, sobretudo, no eixo vertical, quando, segundo Lima, as informações são ampliadas qualitativamente, afetando o conhecimento que o leitor tem do mundo. Quando Lefèvre partiu para o Afeganistão não tinha em mente a produção de um livro-reportagem. Os quadrinhos, aliados ao formato do livro, conseguem trazer detalhes de expressão, descrições de ambiente, tanto visualmente quanto verbalmente, além da ilusão de movimento, o que aumenta o impacto sobre o leitor. A essa ilusão de movimento característica das narrativas sequenciais faz parecer que a história está acontecendo ali, naquele momento. Dessa maneira, o leitor é quem de alguma maneira une os

quadros e constrói a narrativa. Ele é parte então do processo de condução e elaboração narrativa.

Os acontecimentos são correlacionados. A dificuldade que ele encontra hoje de subir nas montanhas é reflexo da ocupação russa que é reflexo da Guerra Fria. Tomando emprestada a noção de espaço no livro-reportagem de Edvaldo Lima, é possível perceber no *Fotógrafo* que há um fato central a partir do qual a narrativa se constrói que é o objetivo mesmo da reportagem, relatar as dificuldades em que vive o Afeganistão e o trabalho da MSF nesse cenário. É sobre isso de que fala o livro. Em torno desse núcleo, estaria então o local onde isso acontece, nesse caso, no Afeganistão, nas montanhas e vales por onde a equipe passa. Circundante a esse círculo estariam fatos secundários, como a forma como os animais são tratados, os conflitos regionais, o processo de negociação entre a MSF e os afegãos, entre outros. Esses fatos secundários ajudam a contextualizar a narrativa, além de ajudar no aprofundamento exigido pelo formato em livro.

O formato, a partir do momento que não está preso às normas e prazos da redação ou da necessidade de vender mais jornal, permite a abordagem de aspectos múltiplos. Didier não se restringe a falar da guerra e da situação dos afegãos, mas retrata questões subjacentes, que pela sua simplicidade e sutileza são capazes de dizer mais sobre as pessoas do que a descrição de situações mais gerais. Algumas dessas situações reproduzem informações sobre os hábitos fisiológicos; o carinho que os homens demonstram ter com os filhos, a exemplo das mulheres ocidentais; a reação de um afegão ao estar diante de uma mulher penteando os cabelos pela manhã, o que o surpreende porque sua situação financeira o impede de se casar; a forma como as animais são tratados durante a viagem e como é realizada a pesca em Maidan, utilizando bombas jogadas diretamente na água.

Essas cenas podem não informar diretamente sobre a guerra, mas dizem sobre o povo, a cultura, incluídas na narrativa como parte integrante. No momento em que surgem, no entanto, elas parecem construir momentos de suspensão do fio narrativo, paralelas à narrativa principal, mas que a enriquecem. Em outros desses momentos de suspensão da narrativa principal, Didier aproveita para explicar o contexto da guerra, porque a situação estava tão crítica e o que originava as dificuldades da caravana em chegar ao seu destino, como pode ser observado na figura 39, reproduzida anteriormente. Ele vai em busca de uma reportagem sobre a missão da Médicos Sem Fronteiras, mas o que produz em quadrinhos é uma verdadeira reportagem sobre a vida dos afegãos em meio à ocupação soviética.

Como toda mensagem jornalística, está repleta situações de conflito, sejam eles culturais, refletidos em expressões de surpresa diante dos costumes afegãos, ou ainda entre

nações, o que levou à invasão soviética no Afeganistão. Os conflitos entre grupos internos existentes até hoje, bem como invasões de nações estrangeiras que ora ou outra surgem garantem o caráter atual do *Fotógrafo*. A reportagem pode ainda ajudar a entender alguns dos problemas existentes hoje no país. Como defende Lima e Cremilda Medina, o caráter de atualidade encontra-se em uma extensão do presente, “de modo que ofereça ao leitor um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, de lhe mostrar o sentido, o significado do mundo contemporâneo.” (LIMA, 1993: 37)

No caso do *Fotógrafo*, por exemplo, podemos levar duas horas para ler uma história cujos fatos aconteceram no transcorrer de três meses. Da mesma forma, o tempo transcorrido entre um quadro e outro não é sempre o mesmo, mas de acordo com o fluxo narrativo. Assim, é possível que “um mesmo número de páginas cubra lapsos de tempo variados” (BARTHES, 1987: 147) Na obra, a narrativa é predominantemente cronológica, com saltos no tempo e no espaço de acordo com a mudança de um quadrinho para o outro ou de uma página para outra. Os quadros, no entanto, arrumam-se de forma a conferir ritmo e permitir a fluência narrativa.

Por se tratar de um livro, é preciso captar e prender a atenção do leitor a todo momento. Segundo Lima, isso só é possível “na medida em que propõe ao leitor uma viagem aos valores, às realidades de outros seres e de outras circunstâncias, de modo que encontre, naqueles, traços que são universais à humanidade enquanto espécie.” (LIMA, 1993: 110) Assim, ao fazer uso de gestos comuns, já pertencentes ao imaginário do leitor e de recursos visuais, os autores conseguem transmitir informações e sensações. Na página 44, volume um, primeiro quadrinho, as personagens aparecem descendo a montanha correndo e isso é evidenciado pelo uso de balões quebrando a fala em pedaços, o que indica cansaço, que eles estão arfando, na tentativa de acompanhar o ritmo. Da mesma forma, a mão que vai ao peito no segundo quadrinho completa o entendimento (Figura 44).



Figura 44 – Relação entre texto e imagem, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2010.⁷⁹

Por ser uma experiência vivida, em que o narrador já conhece os momentos seguintes ao que está sendo imediatamente lido pelo leitor, é possível a utilização de outro recurso para dinamizar a narrativa, que consiste em antecipar alguns eventos futuros e criar um clima de suspense, como ao dizer para o leitor que as coisas são irão piorar. Além disso, apesar da narrativa se manter linear na maior parte do tempo, sem grandes recuos ao passado ou avanços ao futuro, com cenas que ocorrem uma após a outra no tempo e no espaço, Lefèvre mistura picos de ação intercalados com outros de calma para movimentar a história. Em determinado momento, o fotógrafo espera no quarto onde está hospedado, lendo um livro, entediado, aguardando o momento em que finalmente a aventura vai começar. É quando Juliette abre a porta e diz que é preciso partir imediatamente. A seguir se sucederão quadros de tensão e expectativa diante da possibilidade de serem descobertos (Figura 45).

⁷⁹ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a., v. 1, p. 44.



Figura 45 – O tamanho dos quadros e a relação temporal, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemercier, 2010.⁸⁰

É importante ressaltar, no entanto, que quadrinhos e jornalismo, para além de todas as diferenças aparentes, são meios de comunicação e como tal, se realizam através do uso de signos. Os leitores certamente não assimilam a mensagem da mesma maneira, pois cada um terá um nível de percepção que não é o mesmo. “Eles tem repertórios diferentes de experiências, conhecimentos, crenças, valores, atitudes (...) e signos” (BORDENAVE, 1995: 16). Da mesma maneira que o jornalista traz uma interpretação da experiência compartilhada e produz um significado, o leitor, a partir do seu repertório, também vai interpretar e produzir outros significados. Ao ler *O Fotógrafo* o leitor adquire novos significados que interagem com os originais e mudam seu repertório. “É dessa interação que dependem os efeitos da mensagem sobre o repertório global da pessoa” (BORDENAVE, 1995: 22). É a credibilidade do emissor, no caso do jornalismo em quadrinhos, em geral, dos jornalistas, aliado ao formato flexível e híbrido dos quadrinhos que vão intervir, portanto, nos efeitos provocados.

6.5 A experiência que deu certo

O jornalismo em quadrinhos tem se apresentado como uma novidade capaz de trazer renovação estilística à linguagem jornalística, cujas produções cotidianas beiram muitas vezes à superficialidade e à padronização. É por si só uma experiência que parte do hibridismo entre duas linguagens aparentemente antagônicas. Entretanto, o experimentalismo a que este trabalho se refere nesse momento, idéia já trabalhada por Iury Gomes (2010) em sua

⁸⁰ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 41.

dissertação de mestrado intitulada *Jornalismo em Quadrinhos: mediações e linguagens imbricadas nas reportagens Palestina – uma nação ocupada e em O Fotógrafo*, diz respeito ao modo como essa mensagem jornalística é produzida. Uma vez que suas características ainda não foram plenamente definidas, e cada autor opta por trabalhar de acordo com os seus propósitos, é possível inovar dentro do próprio jornalismo em quadrinhos que já é uma inovação.

A verdade é que ainda não há uma padronização e talvez nunca haja, mas é precisamente nisso que se constitui o jornalismo em quadrinhos e o seu caráter experimental que a princípio “tudo” permite, desde que respeitados certos preceitos jornalísticos. O *Fotógrafo* talvez seja o maior exemplo atual que se instala nesse vasto campo de experimentações do discurso. Ao se colocar como reportagem em quadrinhos, mantendo algumas das características propostas por Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari para o gênero reportagem, tais como a predominância da forma narrativa, a humanização do relato e o texto de natureza impressionista, a obra do trio francês coloca um elemento a mais para a construção da mensagem jornalística. Nas mais de 200 páginas, totalizando os três volumes, uma mistura entre quadrinhos e fotografias parece dar outra dimensão aos acontecimentos dispostos em narrativa sequencial.

Emerge então um *território de linguagens* a partir dessa junção, da distância entre elas que aproxima uma da outra. Esta é a marca do JHQ. Como elucidam Deleuze e Guattari (2005), o território é uma distância que “não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os” (DELEUZE & GUATTARI apud GOMES, 2010: 66).

Lage (1999:26) define a fotografia como um instrumento mecânico capaz de “selecionar e enquadrar elementos semânticos da realidade de modo que, congelados na película fotográfica, transmitam informação jornalística.” A imagem fotográfica aparece principalmente sob duas formas no *Fotógrafo*: através do próprio negativo (Figura 46), respeitando o tamanho reduzido da película e de maneira a manter o caráter sequencial da obra, por meio de lapsos temporais menores, embora esta não seja uma regra; ou então de forma ampliada, como que selecionadas dentro da película e destacadas por causa de alguma informação que se quer passar. Muitas vezes, nesses casos, as fotografias acabam provocando uma espécie de suspensão do tempo narrativo para efeito de registro.



Figura 46 – *Os negativos*, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemercier, 2008.⁸¹

Enquanto os quadrinhos passam uma idéia de movimento, ao interpô-los com uma ou várias imagens fotográficas tem-se a sensação de congelamento da ação, suspensão da narrativa de forma a reter o espectador e provocar, quem sabe, algum tipo de reflexão. Em outros momentos, no entanto, a imagem fotográfica chega a ser utilizada, mesmo ampliada, como parte da narrativa sequencial dando continuidade aos desenhos e indicando, entre uma e outra, as elipses espaciais e temporais que fazem parte também da linguagem dos quadrinhos.

Fotografias e quadrinhos se completam. As primeiras atestam a veracidade destes, que por sua vez são responsáveis pela fluência da reportagem. Os quadros aparecem desenhados em traço retilíneo, preto e firme, o que, na linguagem das HQs, indica que a situação vivida pelas personagens é “real”, ao passo que uma linha sinuosa poderia indicar imaginação ou lembrança. Há principalmente três tamanhos de quadro, embora outros apareçam mais esporadicamente: 6,5 x 6,5 cm; 10 x 6,5; 20 x 6,5. O número e tamanho destes variam de acordo com as necessidades da narrativa e da presença ou não de fotografias. Além disso, há que se lembrar que o tamanho dos quadros pode ser utilizado para passar a noção de tempo, tanto internamente, pela relação entre os elementos, que demandarão maior ou menor tempo de leitura quanto pela representação de ações com duração conhecida, como externamente, na relação que um estabelece com o outro e as imagens fotográficas.

Em geral, os quadros são organizados de forma a iniciar e completar uma cena página a página ou em duas páginas. A mudança desta permite a elaboração de cortes espaciais e temporais maiores e indicam uma mudança do momento que será evidenciado. Os quadros acabam por estabelecer transições de três tipos, segundo as definições de Scott McCloud (2005:70-72): momento-a-momento, em que o tempo decorrido é pequeno entre um e outro; cena-a-cena, em que muda-se o local da ação, indicando um corte temporal e espacial maior e aspecto-a-aspecto, em que os quadros realçam objetos diferentes de uma mesma cena (Figura 47).

⁸¹ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. São Paulo: Conrad, 2008. v. 2, p. 24.

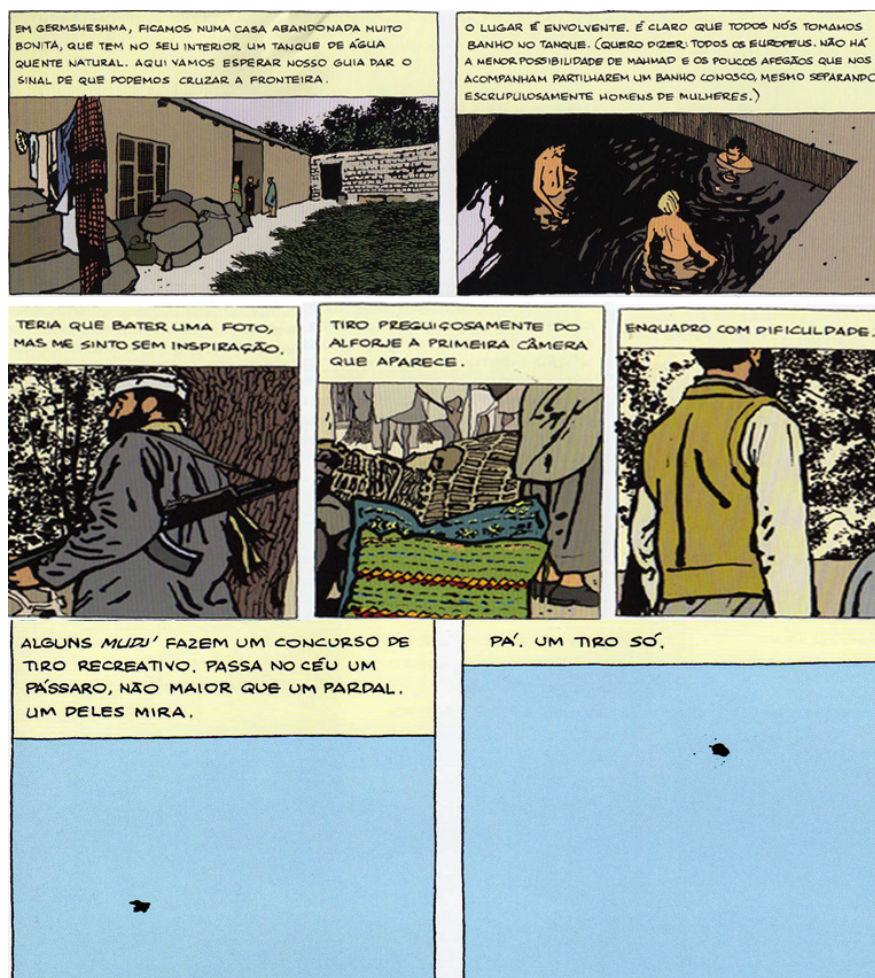


Figura 47 – Relação entre quadros: cena-a-cena, aspecto-a-aspecto e momento-a-momento, disponível no *Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2010⁸².

As fotografias, além de outros usos, são colocadas principalmente para reproduzir os atendimentos médicos, operações e outras cenas dramáticas. Quadrinhos e fotografia, no entanto, dialogam entre si a todo momento. Na figura 48, por exemplo, Lefèvre aparece desenhado fotografando algo que será reproduzido no quadro imediatamente a seguir, não como desenho, mas a real foto que ele tirou.



Figura 48 – Relação entre quadro e fotografia, disponível no *O Fotógrafo*, por Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier, 2008.⁸³

⁸² GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 40 et seq.

A relação, no entanto, vai além. Lefèvre aparece pela primeira vez na história na página dois, em um quadrinho em que apenas dá pra ver a sua silhueta. A parte textual do quadro anterior diz para o leitor que ele chegou ao Paquistão às dez horas da noite. No seguinte Didier aparece desenhado em preto. A imagem está informando o período do dia em que ele está. Ele resolve então se fotografar diante do espelho e só depois que isso acontece é que a imagem dele desenhada fica nítida, seu rosto evidente. Essas primeiras fotos o introduzem na narrativa e o transformam efetivamente em personagem da história em quadrinhos. No entanto, é apenas depois de apresentar toda a equipe que o acompanhará na caravana, quando indagado por um deles, Mahmad, se ele seria o fotógrafo é que ele de fato se apresenta para o leitor e aparece de frente para o quadrinho. É dada a largada para a reportagem.

Seja nos quadrinhos ou nas fotografias, faz-se sempre um corte da realidade de forma a transmitir um fragmento desse real. Guibert, ao optar pelo uso dos negativos, deixa isso ainda mais evidente. É através deles que um fotógrafo seleciona as fotos que serão ampliadas. *O Fotógrafo* evidencia o processo de seleção da realidade ao representar os negativos, e ainda marca com um “x” vermelho as que não servem para os seus propósitos e com um giz branco as que ele considera especiais, como indica a figura 49. Deve-se ter em mente, no entanto, que ao revelar algo, uma escolha foi feita, o que significa que algo ficou de fora. Assim, também, é feita uma escolha pelo que pretende se informar. Qual parte da experiência se tornará acontecimento jornalístico? “De uma maneira geral, toda imagem realiza uma escolha entre o que querem nos fazer ver e o que não é necessário perceber.” (GUYOT, 1994: 10) Por isso, é preciso que seja feita uma leitura crítica. Ele quer deixar claro para o leitor que a reportagem é um recorte, mas que outros poderiam ser feitos. Estabelece assim, uma relação de cumplicidade.

⁸³GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. São Paulo: Conrad, 2008. v. 2, p. 32.



Figura 49 – *Marcação das fotografias*, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemercier, 2010.⁸⁴

Além dos quadrinhos e das fotografias, no entanto, a obra intercala ainda boxes apenas com texto, em que algum elemento da narrativa é ressaltado, onde a história dá continuidade, em geral, antecedendo as imagens fotográficas, para acrescentar alguma informação que não está contida na cena ou para direcionar o leitor para o que Didier considera importante ser observado na imagem.

Como toda reportagem, *O Fotógrafo* trabalha com o tempo do texto e o tempo da história, conforme indicam Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986: 95). Este, construído pelas referências temporais, está presente tanto nos boxes narrativos quanto na relação entre os quadros a partir dos quais as ações se sucedem umas às outras. Já o tempo do texto está relacionado ao suspense do fio narrativo de acordo com o efeito que se pretende passar, o que pode ser feito pela inserção de fotografias ou pela reprodução de “narrativas subjacentes” que se desenvolvem paralelamente. A história trabalha o tempo todo com acelerações e retardamentos, de acordo com o nível de tensão que está sendo vivido.

Como demonstrado no capítulo anterior, a narrativa de uma história em quadrinhos depende ainda fundamentalmente do poder de conclusão do leitor para que se construa. As elipses temporais e espaciais entre um quadro e outro se processam de acordo com as intenções do autor e das necessidades da reportagem. Dessa forma, em alguns momentos,

⁸⁴ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 62 et seq.

como na sequência da página 5 do livro dois, um quadro grande anuncia a presença de um helicóptero russo sobrevoando as montanhas. Para criar o suspense, o quadrinho foi alargado de forma a suspender por um pouco mais de tempo a narrativa, o tempo que o leitor leva para apreender todos os elementos da cena. Na sequência, quadrinhos bem menores demonstram angústia e fragmentam a narrativa, comprimindo a sensação de tempo (Figura 50).



Figura 50 – Relação entre o tamanho dos quadros, disponível no *O Fotógrafo*, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2008.⁸⁵

Essa relação temporal tem ainda outra particularidade. Enquanto os quadrinhos constroem a narrativa aos olhos do leitor, a presentificando, as fotografias possuem embutida a idéia do “isso foi”. Portanto, *O Fotógrafo* trabalha com um tempo nos quadrinhos e um tempo nas fotografias. É justamente essa idéia nas fotografias de que aquilo já aconteceu, principalmente quando as imagens são colocadas lado a lado com o desenho, que ajuda a atestar a veracidade da narrativa jornalística.

⁸⁵GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2008. v. 2, p. 5.

Os planos e ângulos da história também variam constantemente. Quando é mais importante informar sobre o cenário, o plano é geral e os personagens mal aparecem, quando aparecem. Por outro lado, quando é mais importante o que se diz, o cenário nem chega a ser desenhado. O enquadramento muda de acordo, portanto, com o fio narrativo. Na figura 51, por exemplo, uma montagem indica alguns quadrinhos retirados das páginas 31 e 32 do livro um. O primeiro quadrinho, que aparece no final da página 31, indica em um plano mais geral, o carro levando a equipe da MSF de volta ao hotel em que estavam hospedados, já na página seguinte, o plano focaliza as pessoas dentro do veículo para em seguida se afastar novamente. Enquanto o veículo aparece, na página 31, mais próximo, quando a cena volta a aparecer na página seguinte, o mesmo surge distante, de forma a indicar, sem que seja preciso dizer, que se passaram alguns minutos entre um e outro, ao mesmo tempo em que distancia a narrativa para que o próximo corte, que levará a uma elipse grande, de espaço e tempo, não seja estranhada.

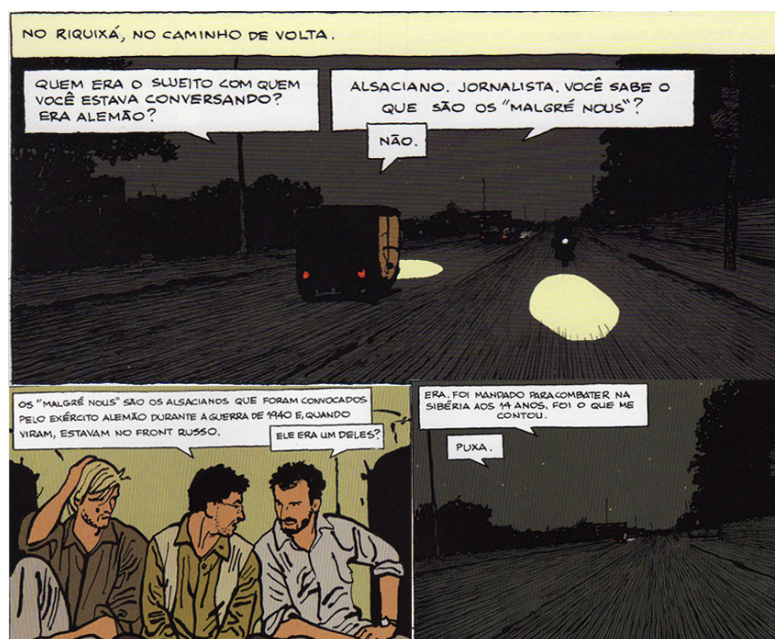


Figura 51 – *Passagem de tempo entre os quadros, disponível no O Fotógrafo, por Lefèvre, Guibert e Lemerrier, 2010.*⁸⁶

Além disso, Guibert procura utilizar também a variação de ângulos em vários momentos da narrativa, seja em fotografias ou nos quadrinhos, para indicar o poder das personagens dentro de determinado grupo, a importância que eles aparentam ter diante de outros. Essas variações de planos, ângulos, cores, fotos e quadros, indicam a permanente relação entre texto e imagem. É preciso lê-las juntas para seja construído o sentido da obra e a informação seja de fato apreendida. “Cada espaço narrativo supõe, portanto, uma dupla

⁸⁶ GUIBERT, E; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. *O Fotógrafo*. 2ªed. São Paulo: Conrad, 2010a. v. 1, p. 31-32.

leitura: a da mensagem linguística, de um lado, e a da mensagem icônica, do outro, sem deixar de lado os elementos semi-icônicos (as “palavras-imagens”) que tanto são vistos como lidos.” (GUYOT, 1994: 143)

Os balões e as onomatopéias também fazem parte do conjunto icônico. Aqueles marcam o discurso direto e por isso aparecem com um traço retangular e certo, sem falhas. Os balões são colocados da esquerda para a direita, de cima pra baixo de forma a manter o formato padrão de leitura das histórias em quadrinhos ocidentais. Os diálogos servem para evidenciar a forma pela qual Didier colheu as informações. Ele é informado pelos diálogos ao mesmo tempo em que informa o leitor sobre o ocorrido. Já as onomatopéias, conferem sonorização à narrativa, dando-lhe mais vida.

Assim, o jornalismo em quadrinhos vem despertando a atenção daqueles que buscam uma forma nova e eficiente de transmitir o discurso jornalístico o mais completa possível. *O Fotógrafo* parece cumprir bem esse papel e acrescenta novas possibilidades a uma linguagem que ainda não se consolidou. Para quem tenta procurar uma definição para tudo, certamente encontrará dificuldades para conceitualizar o jornalismo em quadrinhos. A obra do trio francês mostra que é preciso estar constantemente se reinventando, experimentando, buscando o que, dentre todas as possibilidades possíveis, melhor apreende a informação jornalística. Não se deve supor, entretanto, que esta análise proposta é a única possível. Ainda há muito que se discutir, muitas formas de se pensar o jornalismo em quadrinhos, mas isso é tema para um próximo trabalho.

7. Considerações Finais

O mundo está em constante transformação. E com ele os meios de comunicação, que não apenas reportam essas mudanças como também as vivem em graus diferentes. O jornalismo em quadrinhos surgiu da mesma forma, a partir de inúmeras transformações na sociedade e no modo de ver mídias que de alguma maneira estiveram, durante muito tempo, atreladas à ficção.

Ao longo deste trabalho, foi abordado o surgimento da imprensa ilustrada na Europa, a princípio associada aos jornais caricaturais, e a forma como os quadrinhos começaram a se inserir como recurso ilustrativo das reportagens principalmente de revoltas e guerras, embora também pudessem ser usados com outros fins. Da mesma forma, falou-se da imprensa ilustrada no Brasil, com destaque para os trabalhos surpreendentes de Ângelo Agostini, o repórter do lápis, como gostava de ser chamado. Agostini foi pioneiro no Brasil na arte dos quadrinhos e já os utilizava para informar a população sobre os acontecimentos de São Paulo e do Rio de Janeiro com algumas das características presentes nas reportagens em quadrinhos contemporâneas, tais como a humanização do relato e a presença do repórter no local dos acontecimentos.

Esse estudo demonstrou que, com a passagem do século XIX para o XX, houve uma redução na utilização dos desenhos sequenciais para ilustrar as reportagens, que passaram a utilizar fotografias. Os quadrinhos se desenvolveram então nas páginas dominicais e tiras, inicialmente associadas ao humor e a temáticas cotidianas, passando às aventuras nos anos 20. Durante todo o século XX, as histórias em quadrinhos, embora também fossem lidas por adultos, acabaram associadas ao entretenimento infantil.

É por volta dos anos 60 com o movimento underground, o *new journalism* e as *Graphic Novels* que as possibilidades dos quadrinhos começam a chamar a atenção e se cria o ambiente necessário para que o jornalismo em quadrinhos possa se desenvolver nos anos 90. Isso não significa, no entanto, que ele hoje esteja imune aos preconceitos, pelo contrário, ele ainda é muito criticado, mas parece haver um caminho sendo traçado na tentativa de mudar essa direção.

Uma prática que ficou conhecida apenas a partir dos livros lançados por Joe Sacco, principalmente *Palestina – uma nação ocupada* (1994) é ainda recente em termos de produção e pesquisa. Seu caráter ainda experimental dificulta uma conceituação mais geral, uma vez que há múltiplas possibilidades de produção. Entretanto, foi possível, a partir da observação de diversas reportagens publicadas nos sites *archcomix.com*, *cartoonmovement.com*, *Revista Catorze* e *Revista Fraude*, bem como dos livros *Área de*

segurança Gorazde – a guerra na Bósnia Oriental, 1992-1995 (2000), *Palestina – uma nação ocupada* (1994) ambos de Joe Sacco e *O Fotógrafo* (2003), de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier, estabelecer alguns elementos em comum que parecem caracterizar o jornalismo em quadrinhos.

Isso não significa que apenas essas características tenham que necessariamente estar presentes em todas as reportagens. Cada uma terá elementos próprios de acordo com o estilo de cada autor. Trata-se de um campo aberto a experimentações e como tal, permite a variação de seus elementos fundamentais de acordo com o propósito que se quer alcançar ou a informação que se quer transmitir. *O Fotógrafo*, obra analisada no último capítulo deste trabalho, prova isso. Ao misturar fotografias em preto-e-branco e quadrinhos coloridos, os autores conseguem atestar a veracidade das imagens, deixando claro que se trata de uma reportagem, ao mesmo tempo em que tornam o relato mais leve, fluido, pela proposição dos quadrinhos.

Viu-se ainda que uma reportagem nesses moldes pode aparecer nos grandes jornais, como já fez *O Globo* ao falar da economia nas favelas do Rio de Janeiro, mas principalmente na internet e nos livros-reportagem. O tempo necessário para a produção que uma história sequencial dificulta seu aparecimento com mais frequência nos jornais, que a todo o momento trabalham com o tempo urgente, do “pra ontem”, do fechamento de cada edição. Na internet, são inúmeros os exemplos, dos quais apenas alguns foram selecionados para as análises nesse trabalho.

Quando em formato de livro, essas reportagens em quadrinhos podem se aprofundar ainda mais, pois além da liberdade de produção, podem descrever mais detalhes sobre o tema retratado que permite entender melhor uma determinada situação. As reportagens colocadas em ambiente virtual normalmente não passam de algumas poucas páginas, uma vez que a plataforma dificulta uma leitura mais extensa. O livro permite ao leitor ir além, dá mais espaço para ele pensar e se envolver.

Em geral, embora não seja uma regra, essas reportagens em quadrinhos buscam reproduzir temas que já foram tratados pela imprensa convencional, mas ou de forma superficial, ou não levando em consideração uma série de aspectos que poderiam ser evidenciados. Ao se optar pelo formato dos quadrinhos, os autores não estão apenas escolhendo a forma como a história será contada, mas o que será evidenciado. Pelas obras apresentadas foi possível observar que elas procuram dar voz aos que normalmente são invisíveis na mídia e buscam fontes que de fato vivenciaram os acontecimentos narrados. Isso quando ele próprio, o jornalista, não é o narrador e também protagonista da história.

A humanização dos relatos é outra característica marcante herdada do jornalismo literário, assim como a voz autoral, o estilo e a precisão das informações. Nada que não tenha sido vivenciado é relatado. O caráter testemunhal desse tipo de reportagem está presente em todas as obras analisadas. Nenhum diálogo em que o repórter ou a fonte não estiveram presentes é reproduzido. Também por esse motivo, raramente são utilizados balões de pensamento, restritos à manifestação de algo que o jornalista-autor pensou em determinado momento e não foi verbalizado.

Foi visto também que o tempo manifesta-se nas reportagens em quadrinhos tanto no interior dos quadros, pela presença dos elementos que o constituem quanto externamente, na relação que um quadro estabelece com o outro, variando-se o tamanho de acordo com o que se pretende transmitir. O poder de conclusão do leitor é exaustivamente chamado à tona para que o entendimento entre o que se passou entre um quadro e outro possa ser entendido. Para que isso ocorra, é necessário que o artista utilize elementos que fazem parte da experiência comum do leitor que assim poderá completar os espaços em branco. Além disso, há o tempo da história e o tempo do texto, construídos, respectivamente, pelas expressões temporais e os aceleramentos e retardamentos provocados na história para prender a atenção do leitor. Em uma reportagem em quadrinhos não há a urgência da publicação, o atual refere-se ao que é contemporâneo.

Se Joe Sacco constrói suas narrativas totalmente em desenhos em preto-e-branco, variando o tamanho dos quadros e o formato de acordo com a mensagem que pretende passar e evidenciando o processo de apuração, Lefrève, Guibert e Lemercier optam pelo hibridismo com fotografias. Ao misturar desenho e fotografia, os autores conseguem chamar a atenção do leitor e provocar momentos de reflexão gerados pela suspensão do fio narrativo, uma espécie de pausa da narrativa principal.

Na análise, foi possível observar ainda a importância da cor como recurso informacional, capaz de transmitir sensações, informações sobre períodos do dia e estados de espírito. Visual, a cor e demais elementos presentes nos desenhos, tais como o tipo de traço, os balões e as onomatopéias, devem ser lidos em conjunto com o texto, nos boxes onde estão alocados e nos diálogos. Em uma reportagem em quadrinhos, texto e imagem dialogam entre si o tempo todo e são os dois juntos que constroem a narrativa do acontecimento.

Se teve sucesso ou não, é outra história, mas a obra de Didier mostra uma tentativa de produzir algo diferente do que Sacco fazia ou mesmo Joe Kubert, autor de *Fax from Sarajevo*, o que poderia, à princípio, ajudar na consolidação de características próprias, ou ao menos delinear algumas, como esse trabalho tentou fazer.

A abordagem que se buscou trabalhar foi apenas uma possível. Não se pretende aqui acreditar que apenas essas características levantadas ou esses autores tenham produzido histórias em quadrinhos jornalísticas. Ainda há muito que se discutir sobre o gênero, muito que se investigar. A cada ano mais e mais estudantes de jornalismo têm se interessado pelo tema, cada qual agregando uma informação nova que ainda não havia sido trabalhada.

Este trabalho tentou apenas levantar mais algumas questões, abrir os olhos para algo que vem crescendo dentro do jornalismo. Em nenhum momento se pretendeu afirmar que toda reportagem em quadrinhos precisa seguir numa mesma direção ou que o modelo produzido por Joe Sacco é o único. Pelo contrário, buscou-se demonstrar que é possível experimentar e inovar sempre, agregando elementos de acordo com o que se pretende demonstrar. As portas estão abertas e o percurso é árduo. Cabe aos jornalistas e artistas desenharem o caminho retilíneo ou sinuoso, que seguirá, nos próximos anos, o jornalismo em quadrinhos.

8. Referências Bibliográficas

AGOSTINI, Angelo et al. *Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis: 1866-1867*. Introdução de SANTOS, Délio Freire dos. Edição fac-similar, São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

ARAGÃO, Octávio. *A óptica sócio-política da arte sequencial de Angelo Agostini em algumas das páginas de O CABRIÃO (1866 - 1867) e d'A REVISTA ILLUSTRADA (1876 - 1898)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em artes visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. Orientador: Prof. Dr^a. Rosza Vel Zolads.

ARBEX, José. Prefácio, in *Palestina: Uma Nação Ocupada*, São Paulo: Conrad, 2000.

AUGUSTO, José Carlos. *Um provinciano na corte: As aventuras de "Nhô-Quim" e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba.

BARBOSA, Alexandre. História e quadrinhos: a coexistência da ficção e da realidade. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (org.) *Muito Além dos Quadrinhos: Análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir Livraria, 2009. p. 103-112.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-171.

BORDENAVE, Juan E. D. *Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência*. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRAGA, Flávio; PATATI, Carlos. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAGNIN, Antonio. Foi o Diabo! In: *Diabo Coxo – 1864-1865*. Edição fac-similar, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 09-19.

CARDOSO, Athos Eichler. Le Petit Journal Illustré de la Jeunesse: A verdadeira origem francesa d'O Tico-Tico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2008. CD-ROM.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2ªed. Petrópolis, Vozes, 1975.

_____. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. Ideologia e crítica dos quadrinhos. In: _____. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1982. p. 11-22.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Caio; FRANCO, Fábio; SILVEIRA, Leandro. *Vanguarda: histórias do movimento estudantil da Bahia*. Monografia (Habilitação em Jornalismo). Departamento de

Comunicação. Centro Universitário FIB, Salvador, 2007. Orientador: Prof. Dr^a. Ana Spannenberg.

DENNIS, O'Neil. *Guia oficial DC Comics*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. *Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Orientador: Prof. Dr. José Amaral Argolo.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ERBOLATO, Mário. *Técnicas de codificação em jornalismo - Redação, Captação e Edição no Jornal Diário*. São Paulo: Ática, 1991.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. O Jornalismo e a Reformulação da Experiência do Tempo nas Sociedades Ocidentais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

GOMBRICH, Ernst Hans. O arsenal do cartunista. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 127-142.

_____. The Experiment of caricature. In: _____. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, 1960. p. 265-288.

GOMES, Iury Barbosa. *Jornalismo em quadrinhos: mediações e linguagens imbrincadas nas reportagens Palestina – uma nação ocupada e em O Fotógrafo*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação e Mediações Culturais. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2010. Orientador: Prof.^o Dr.^o Yuji Gushiken.

GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F. O Fotógrafo. São Paulo: Conrad, 2007-2010. 3v.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Henrique Fleiüss: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n.12, p. 85-95, jan/jun., 2006.

JOBLING, Paul; CROWLEY, David. Censorship and symbolism: the politics of caricature and satire in France and England during the nineteenth century. In: _____. *Graphic design: reproduction and representation since 1800*. Manchester, Manchester University Press. 1996. p. 41-68.

KUBERT, Joe. *Fax from Sarajevo*. Milwaukie: Dark Horse Comics, 1996.

KUNZLE, David. *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

LAGE, Nilson. *Estrutura da Notícia*. São Paulo: Ática, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Unicamp, 1993.

MARTIN, Michéle. The Illustrated Press in Its Sociopolitical Context. In: _____. *Images at War: illustrated periodicals and constructed nations*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 12-31.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Edusp, 2001.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOTTA, Luiz Gonzaga. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais*. São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NEGRI, Ana Camilla. Um novo gênero jornalístico: a reportagem em quadrinhos de Joe Sacco. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2003, Belo Horizonte. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2003. CD-ROM.

NERY, Lara Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Orientador: Prod. Dr. Luiz de França Costa Lima Filho.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva; PASSOS, Mateus Yuri. Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. Rio de Janeiro: editora Contexto, 2008.

QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SACCO, Joe. *Área de segurança Gorazde – a guerra na Bósnia Oriental – 1992-1995*. São Paulo: Conrad, 2001.

_____. *Palestina – uma nação ocupada*. São Paulo: Conrad, 1999.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia. Ilustração Brasileira (1854-1855): leitura apresentativa de nossa primeira revista ilustrada. *Revista Ágora*, Vitória, n.9, 2009. p. 1-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 371-383.

SILVA, Fábio Luiz Carneiro Mourilhe. *O Quadro nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. A imprensa do Império. In: _____. *História da imprensa no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Mauad, 1998. p. 181-223.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus editorial, 1986.

SPIEGELMAN, Art. *Maus – a história de um sobrevivente*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VALLE, Flávio Pinto. *Quadro a Quadro: Reflexões sobre o Jornalismo em Quadrinhos*. Monografia de Graduação (Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007. Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal.

VILLAS-BOAS, André. *Produção gráfica para designers*. 3.ed. Teresópolis: 2AB, 2010.

WITTER, Geraldina Porto. Diabo Coxo: análise da ilustração. *Brazilian Cultural Studies*, São Paulo, v. 1, 2010, p. 92-102.

Matérias jornalísticas:

A Collision in the dark: Terrible accident in a Hudson River Railroad tunnel. *New York Times*, Nova York, 23 set. 1882. Disponível em <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9A00E7DF1530E433A25750C2A96F9C94639FD7CF>.

Afeganistão tem segunda eleição legislativa de sua história. *Folha.com*, São Paulo, 18 set. 2010. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/800404-afeganistao-tem-segunda-eleicao-legislativa-de-sua-historia-veja-cronologia.shtml>>.

GRAMACHO, Herbem. Organizadores protestam pelo direito ao diálogo. *A Tarde*, Salvador, 30 abr. 2008. Salvador & Região Metropolitana, p. 16.

JUNIOR, Luiz Costa P. Obra que mistura fotos e desenhos sequenciados retoma gênero que começa a virar corrente própria. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, mar. 2008. Disponível em <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11381>>.

KOEHLER, Ana Luiza; PAIM, Augusto. Juventude: tempo de crescer. *Revista Continuum Itaú Cultural*, nº 27, ago. 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=1395>.

LEITE, Beto; GUERRA, Marcos. O que vai ser derrubado com o machadão. *Revista Catorze*, Rio Grande do Norte, 06 out. 2011. Disponível em: <http://revistacatorze.com.br/category/quadrinhos/jornalismo-em-hq-quadrinhos>.

LIMA, Marcelo; ROGÉRIO, Hécio; TENÓRIO, Marlon. Maior São João do Mundo. *Revista Fraude*, Bahia, nº 8, dez. 2010. Disponível em <<http://www.revistafraude.com/?p=726>>.

PAIM, Augusto. Diário de Bordo, parte 2: apuração. *Blog Cabruuum*, Porto Alegre, 20 set. 2010. Disponível em <<http://cabruuum.blogspot.com/2010/09/diario-de-bordo-parte-2-apuracao.html>>. Acesso em 24 de maio de 2011.

PAIM, Augusto. Os filhos de Joe Sacco. *Revista da Cultura*, nº 44, mar. 2011. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc44/index2.asp?page=materia1>>.

Sítios acessados

American Studies at the University of Virginia. Disponível em <<http://xroads.virginia.edu>>.

Archomix. Disponível em <<http://www.archcomix.com/>>.

Art of The Print. Disponível em <www.artoftheprint.com>.

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/>>.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/vida_fluminense>.

Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em <http://docvirt.com/demo/bperj/principal_arquivos/PrincipalLado.html>.

Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>.

Blog Cabrummm. Disponível em <<http://www.cabruuum.blogspot.com>>.

Cartoon Movement. Disponível em <<http://www.cartoonmovement.com/comic/3>>.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A atualidade no jornalismo*. Porto Alegre, Compós, 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2000/franciscato2000.doc>.

Great Caricatures. Disponível em <<http://www.greatcaricatures.com>>.

Iln Print Library. Disponível em <<http://www.ilnprints.co.uk>>.

International Team of Comics Historians. Disponível em <<http://superitch.com/>>.

La Histoire par l'image. Disponível em <<http://www.histoire-image.org>>.

Machado de Assis no Centenário das Comemorações/Unesp. Disponível em <<http://www.machadodeassis.unesp.br/>>.

MAINARDI, Patricia. The Invention of Comics. *Nineteenth-Century Art Worldwide – a journal of nineteenth-century visual culture*. Minnesota, v.6, n. 1, 2007. Disponível em <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring07/145-the-invention-of-comics>>.

Mnemosyne. Disponível em <<http://www.inrp.fr/mnemo/web>>.

MOREIRA, William Matias. O conceito de condensação nos quadrinhos da década de 1930-40. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO – MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Unirio, 2010. Disponível em: <<http://www.encontro2010.rj.anpuh.org>>.

Notícias em Quadrinhos. Disponível em <<http://noticiasemquadrinhos.wordpress.com/>>.

Platinum Age Comics. Disponível em <<http://www.platinumagecomics.org>>.

SANTOS, Rodrigo. Origem dos quadrinhos e o binômio produção/consumo: de Töpffer aos syndicates. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIETAS, 1., 2010, Buenos

Aires. *Anais eletrônicos...* Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010. Disponível em: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/>.

The Civil War. Disponível em <<http://www.sonofthesouth.net>>.

The Civil War in America from The Illustrated London News. Disponível em <<http://beck.library.emory.edu/iln/illustrations.php>>.

Universo HQ. Disponível em < <http://www.universohq.com/>>.

VALLE, Flávio. Fragmentos do Real: o realismo no jornalismo em quadrinhos. In: COLÓQUIO EM COMUNICAÇÃO E SOCIABILIDADE, 1., 2008. Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: UFMG, 2008. <Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/cis/pdfs/grispress/VALLE_flavio.pdf>.

Victorian Times. Disponível em <<http://victoria.cdli.strath.ac.uk/display.php?id=IAHP>>.

Periódicos Ilustrados

O Cabrião (1866-1867)

O Diabo Coxo (1864-1865)

A Vida Fluminense (1868-1875)

A Semana Illustrada (1860-1875)

Revista Illustrada (1876-1898)

Lanterna Mágica (1844-1845)

Ilustração Brasileira (1854-1855)

L' Univers Illustré (1858-1900)

The Illustrated London News (1842-1971)

The Daily Graphic (1873-1889)

Harpers Weekly (1857-1874)

The New York Journal (1895-1937)

The New York World (1860-1931)

ANEXO I

Entrevista feita por e-mail com o jornalista Marcelo Lima, roteirista das reportagens em quadrinhos *A Marcha da Maconha* (2008) e *Maior São João do Mundo* (2010), além de membro da *Revista Fraude*.

Autora: O jornalismo em quadrinhos começou a se desenvolver mais a partir de Joe Sacco. Para você, o que justifica fazer uma reportagem em quadrinhos ao invés de seguir o formato mais convencional?

Marcelo: Bom, podem existir diferentes razões, tanto estilística quanto mercadológica. A razão mais frequentemente correlacionada ao JHQ é dar um tratamento diferenciado à reportagem, utilizando técnicas que são preconizadas pelos autores do *new new journalism* - ou seja, envolvimento com o fato narrado, participação ativa do jornalista, preocupação com o estilo de escrita, preferencialmente traduzindo a linguagem informal na matéria, dentre outros. No entanto, muitas das matérias publicadas em jornal diário e assim justificadas acabam reproduzindo o *lead* e apenas quadrinizando as matérias e reportagens convencionais. Assim, a abordagem é a mesma e só se utiliza outra linguagem. As HQs abrem espaço para uma subjetividade maior na reportagem, mas, substancialmente, pode ter a mesma pegada de uma matéria escrita e os quadrinhos ficam só como índice de uma diferenciação marginal de produto - o que continua sendo interessante e válido, pois as capacidades expressivas das HQs funcionam muito bem com não-ficção e vem se solidificando cada vez mais. Entretanto, há exceções, criadores que desejam utilizar os moldes empregados por Joe Sacco, tendo como justificativa uma questão de estilo e apuração. Dificilmente esse material sairá em jornal, devido a demanda de espaço necessário para publicação, sendo o livro o formato mais adequado.

Autora: O que o formato dos quadrinhos traz em termos de possibilidade para o jornalismo?

Marcelo: É uma linguagem diferente da textual, por isso só sendo uma possibilidade alternativa. Os quadrinhos têm maneiras próprias de trabalhar com diagramação, sugestão de tempo, diálogos, etc, e isso proporciona uma experiência de leitura diferente. Essa 'alternativa' de leitura é um atrativo, pois faz com que o produto ganhe destaque em meio a diversas matérias que são somente escritas. Então é uma maneira a mais de se expressar dentro do jornalismo e, neste momento, uma maneira que está atraindo atenção por ter forma diferente - o conteúdo pode ser praticamente o mesmo do restante do jornalismo 'convencional'. Há

também o lance das ilustrações. Até meados do século XX era comum que houvesse mais ilustrados do que fotografias nos jornais. Quando as fotografias tomam conta, por passarem maior impressão de realismo, os desenhos são destituídos da sua função de representação do real e da objetividade dentro dos jornais. Assim, fazer uma matéria com ilustrações parece sempre mais subjetivo, o que estimula os repórteres do jornalismo 'convencional' a se soltarem um tanto do *lead*, como se isso fosse natural ao JHQ.

Autora: Como é o processo de pauta, apuração e captação para produzir uma reportagem em quadrinhos? O que precisa ser levado em consideração?

Marcelo: O processo é o mesmo do jornalismo convencional. Se for feita uma matéria com *lead* segue-se o lead, procura-se definidores primários (fontes oficiais), texto sucinto, etc. Se for uma grande reportagem - como Joe Sacco - gasta-se muito tempo apurando, ouvindo MUITAS fontes diferentes e não-oficiais, trabalha-se a linguagem, etc. Em ambos os casos adiciona-se atenção especial para o registro fotográfico dos locais e pessoas entrevistados, para embasar as ilustrações.

Autora: Para que um acontecimento vire notícia, alguns critérios de noticiabilidade são levados em consideração. Existe algum critério específico para que um assunto se torne noticiável em quadrinhos especificamente?

Marcelo: O critério é o mesmo. Geralmente, nos jornais diários as HQs cobrem *soft news* e algumas vezes notícias do *hard news*, com utilização mais próxima a de um infográfico, como histórico de algum caso - tipo "A história do movimento estudantil", "Como aconteceu o sequestro de Zé Elias". No JHQ estilo Novo Jornalismo Novo, segue-se o padrão desse movimento: histórias sobre o cotidiano, busca de personagens no dia-a-dia, etc. O contexto de países em conflitos bélicos, em particular, atraiu esses criadores - além de Sacco temos Lèfevre, dentre vários outros.

Autora: Como costuma ser seu envolvimento com as fontes quando você vai produzir uma reportagem nesse formato? Que tipo de relação você estabelece?

Marcelo: Nas reportagens que produzi tentei me aproximar o máximo possível das fontes, viver a realidade delas, tratar como amigos. Assim, era mais fácil exporem suas verdadeiras crenças, opiniões e informações. Obviamente, há também fontes que 'fingem' amizade e que te escondem algo, mas somente através da conquista de confiança e proximidade isso pode ser superado.

Autora: No momento em que você vai escrever a reportagem, de que forma você dialoga o procedimento jornalístico com o formato dos quadros?

Marcelo: Bom, sigo o caminho tradicional de um roteiro de HQ. Escrevo o argumento, depois escrevo página a página, quadro a quadro, fala a fala. Penso os quadros e a ordenação de acordo com o que a história vai contar. Como há uma tendência a representar muitas entrevistas e diálogos, se apela muito para quadros com closes nas personagens. Mas em minhas experiências, que foram poucas, as escolhas não diferiram muito das de um roteiro de ficção.

Autora: Na sua opinião, qual o futuro do jornalismo em quadrinhos?

Marcelo: Daqui a algum tempo a presença de JHQs nos jornais e portais deixará de causar furor uma das duas coisas podem acontecer: a) ser incorporada com regularidade; b) escasser suas aparições ou mesmo desaparecer. Depende bastante da resposta do público e do interesse dos jornalistas, por enquanto creio que vai bem. As grandes reportagens em HQ provavelmente não sumirão, pois o nicho de livrarias e não ficção com a nona arte tem crescido bastante e possui já autores-referência. São uma das produções jornalísticas mais importantes da contemporaneidade.